

Maskespill i operaen:

Elementer av commedia dell'arte i Hugo von
Hofmannsthals *Ariadne på Naxos*, Ferrucico Busonis
Arlecchino og Sergei Prokofievs *Kjærligheten til tre
appelsiner*

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Skrevet av Ida Thue

Veiledet av Knut Stene-Johansen

Våren 2007

SYNOPSIS.....	4
1 INNLEDNING.....	5
1.1 KOMEDIANTENE KOMMER TIL OPERAEN	5
1.2 RESTER ETTER EN TEATERTRADISJON.....	7
1.3 LIBRETTOEN SOM LITTERÆR FORM.....	8
1.4 TRANSPOSISJON FRA ET TEGNSYSTEM TIL ET ANNET.....	10
1.5 TEKSTUTGAVER OG DISPOSISJON.....	12
2 EN PRESENTASJON AV COMMEDIA DELL'ARTE	14
2.1 EN TEATERTRADISJON SOM ALDRI HAR EKSISTERT?	14
2.2 GRUNNELEMENTER I COMMEDIA DELL'ARTE: PROFESJONALITET	16
2.3 GRUNNELEMENTER I COMMEDIA DELL'ARTE: DE FASTE FIGURENE.....	17
2.4 GRUNNELEMENTER I COMMEDIA DELL'ARTE: IMPROVISASJON	19
2.5 COMMEDIA DELL'ARTE SOM PARASITTISK TEATERFORM.....	24
2.6 COMMEDIA DELL'ARTE OG OPERA.....	25
3 HUGO VON HOFMANNSTHALS OG <i>ARIADNE PÅ NAXOS</i>.....	28
3.1 FRA TEATERHYBRID TIL HELAFTENS OPERA.....	28
3.2 TEATERKULTUR I WIEN OG COMMEDIA DELL'ARTE.....	29
3.3 INNFALLSPORTER TIL EN TAPT TEATERFORM: <i>VENISE AU 18. SIÈCLE</i> OG <i>THE MASK</i> 30	
3.4 INNFALLSPORTER TIL EN TAPT TEATERFORM – MOLIÈRE OG GOZZI.....	36
3.5 COMMEDIA DELL'ARTE-FIGURENE I <i>ARIADNE PÅ NAXOS</i>	39
3.6 COMMEDIA DELL'ARTE-FIGURENE SETT I FORHOLD TIL FIGURENE FRA OPERAEN	41
3.7 EN GARANTI FOR IMPROVISASJON: FORSPILLET.....	47
4 FERRUCCIO BUSONIS <i>ARLECCHINO ODER DIE FENSTER</i>.....	49
4.1 BUSONI: PIANOVIRTUOS, KOMPONIST OG LITTERAT	49
4.2 PRESENTASJON AV TEKSTEN. FORHOLDET TIL COMMEDIA DELL'ARTE	50

4.3	HARLEKIN: EN TRIUMFERENDE VERSJON AV DON GIOVANNI?.....	51
4.4	BUSONIS OPERAESTETIKK – FORBINDELSEN TIL COMMEDIA DELL'ARTE.....	52
4.5	TILBLIVELSESHISTORIEN – ET LEVENDE MØTE MED EN DØD TEATERFORM.....	54
4.6	LITTERÆRE FORMIDLERE – GOZZI OG HOFFMANN.....	55
4.7	EN TALEROLLE TIL BESVÆR.....	61
4.8	EN TEATRALSKE CAPRICCIO I FIRE SATSER.....	65
5	KJÆRLIGHETEN TIL TRE APPELSINER.....	67
5.1	INNLEDNING.....	67
5.2	BAKGRUNNEN FOR GOZZIS L'AMORE DELLE TRE MELARANCE.....	68
5.3	L'AMORE DELLE TRE MELARANCE SOM COMMEDIA DELL'ARTE-SCENARIO.....	69
5.4	DOKTOR DAPERTUTTOS TIDSSKRIFT OG INTERESSEN FOR COMMEDIA DELL'ARTE.....	71
5.5	OVERSETTELSEN OG BEARBEIDELSEN AV L'AMORE DELLE TRE MELARANCE.....	73
5.6	PROKOFIEVS INTERESSE FOR OPERA.....	76
5.7	PROKOFIEVS KJENNSKAP TIL COMMEDIA DELL'ARTE.....	77
5.8	PROKOFIEVS LIBRETTO TIL KJÆRLIGHETEN TIL TRE APPELSINER.....	79
6	KONKLUSJON.....	87
6.1	LIBRETTISTENES KJENNSKAP TIL COMMEDIA DELL'ARTE.....	87
6.2	COMMEDIA DELL'ARTE I LIBRETTOENE.....	89
	LITTERATURLISTE.....	91

Synopsis

Denne oppgaven undersøker hvordan elementer fra *commedia dell'arte* tas opp i tre operalibrettoer som er skrevet i tiden mellom 1910 og 1920: Hugo von Hofmannsthals *Ariadne på Naxos*, Ferruccio Busonis *Arlecchino* og Sergei Prokofievs *Kjærligheten til tre appelsiner*. Ambisjonen med oppgaven er todelt: for det første å kartlegge hva slags kunnskap forfatterne hadde om *commedia dell'arte* og for det andre å undersøke hvordan elementer fra *commedia dell'arte* anvendes i librettoene.

Commedia dell'arte oppstod i Italia på andre halvdel av 1500-tallet og forsvant på slutten av 1700-tallet. Som teaterform baserte den seg på profesjonelle skuespillere, bruk av faste figurer og bruk av improvisasjon. Tidlig på 1900-tallet så man en fornyet interesse for *commedia dell'arte* i Europa, spesielt innen miljøer som arbeidet med scenekunst. *Commedia dell'arte* ble på denne tiden først og fremst forstått som teater basert på improvisasjon, hvor skuespillerne kunne "frigjøre" seg fra forfatteren.

Inspirert av Julia Kristevas tanker om hva som skjer når elementer fra et tegnsystem overføres til et annet ("transposisjon") prøver jeg å vise hvordan elementer fra *commedia dell'arte* tilføres ny mening ved at de brukes i librettoene. Behovet for å koordinere tekst og musikk medfører at improvisasjon er tilnærmet utelukket innen opera, og betyr at det ikke er mulig å transposisjonere det improvisatoriske aspektet fra *commedia dell'arte* til en libretto. Jeg argumenterer for at det likevel skapes en illusjon av improvisasjon i alle tre librettoene ved hjelp av forskjellige kunstgrep.

1 Innledning

1.1 Komediantene kommer til operaen

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på tre operalibrettoer som er skrevet i tiden mellom 1910 og 1920: Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* (1912/1916), Ferruccio Busonis *Arlecchino oder die Fenster* (1917) og Sergei Prokofjevs *Lyubov k Tryom Apelsinam* ("Kjærligheten til tre appelsiner") fra 1919. Alle librettoene inneholder elementer fra en italiensk teatertradisjon ved navn *commedia dell'arte*. Jeg har satt meg to mål for oppgaven. For det første vil jeg forsøke å kartlegge hva slags kunnskaper forfatterne av librettoene hadde om *commedia dell'arte*, og hvilke kilder de hentet sin viten fra. For det andre vil jeg prøve å undersøke hvordan elementer fra *commedia dell'arte* overføres til den enkelte libretto.

Commedia dell'arte oppstod i Italia på midten av 1500-tallet. Det var en teaterform som tok utgangspunkt i faste figurer, som Pantalone og Arlecchino, og som hadde et sterkt innslag av improvisasjon. Skuespillerne var overveiende profesjonelle. På 1600- og 1700-tallet ble *commedia dell'arte* spredt over store deler av Europa gjennom omreisende italienske trupper. Mot slutten av 1700-tallet sank antallet trupper dramatisk, og *commedia dell'arte* forsvant gradvis som levende teaterform. De faste figurene fortsatte imidlertid å leve sine egne liv innen litteratur og teater.

På begynnelsen av 1900-tallet blusset interessen for *commedia dell'arte* opp igjen, og da spesielt innenfor europeiske teaterkretser. Denne "renessansen" har det vært skrevet en del om. Martin Green og John Swans bok *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination* redegjør for hvordan *commedia dell'arte* var et populært tema innen vestlig litteratur, maleri og musikk i perioden fra 1890 til 1930.¹ I *The Theatre of Yesterday and Tomorrow. Commedia Dell'Arte on the Modern Stage* forklarer James Fisher hvordan *commedia dell'arte* var en kontinuerlig inspirasjonskilde for vestlige dramatikere og teaterfolk gjennom hele 1900-tallet.² Andre forskere har gått mer i detalj. For eksempel har J. Douglas Clayton tatt for seg

¹ Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, Revised edition, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 1993.

² James Fisher, *The Theatre of Yesterday and Tomorrow. Commedia Dell'Arte on the Modern Stage*, Lewiston: Edwin Mellen 1992

commedia dell'arte i russisk teater på 1900-tallet i boken *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*,³ og Karen Wolgast har skrevet om *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*.⁴

Det har imidlertid vært forsket lite på interessen for commedia dell'arte blant europeiske operakomponister og librettister på begynnelsen av 1900-tallet. Jeg klarte bare å finne to artikler som behandlet dette temaet. Både Jens Malte Fischers artikkel ”Ridi, pagliaccio, e ognun applaudira. Die Commedia dell'arte Tradition in der Oper”⁵ og Albert Giers artikkel ”Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'Arte im Musiktheater”⁶ er korte artikler som behandler librettoer fra hele operahistorien.

Det finnes også en del monografier om librettoer som låner elementer fra commedia dell'arte. For eksempel er det skrevet flere doktoravhandlinger om *Ariadne på Naxos*. De fleste kommer ikke særlig inn på forholdet til commedia dell'arte.⁷

Det kan dermed konkluderes med at forskningen rundt interessen for commedia dell'arte i europeisk kulturliv på begynnelsen av 1900-tallet har vært begrenset til enten svært generelle eller svært spesialiserte emner. Når det gjelder forholdet mellom commedia dell'arte og europeisk opera, virker det som om det er et hull i sekundærlitteraturen. Jeg vil forsøke å plassere meg et sted mellom oversiktsstudiene på den ene siden og monografiene på den andre. Ved å se på tre utvalgte librettoer, blir det mulig å undersøke hvordan elementer fra commedia dell'arte overføres til den enkelte libretto, samtidig som hver libretto bidrar til å sette de andre i perspektiv.

Det er flere grunner til at jeg bestemte meg for å behandle nettopp *Ariadne på Naxos*, *Arlecchino*, og *Kjærligheten til tre appelsiner*. Et sentralt hensyn var at det

³ Clayton, J. Douglas. *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal & Kingston: McGill-Queens University Press 1993

⁴ Wolgast, Karin. *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1993.

⁵ Albert Gier, ”Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'Arte im Musiktheater”, i: Wolfgang Theile (red.), *Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis*, Wiesbaden: Harrassowitz 1997, s. 176–188.

⁶ Jens Malte Fischer, ””Ridi, pagliaccio, e ognun applaudira.” Die Commedia dell'arte Tradition in der Oper”, i: *Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Anif: Ursula Müller-Speiser 1991, s. 177–186.

⁷ Karl Dietrich Gräwe, *Sprache, Musik und Szene in "Ariadne auf Naxos" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Diss., München 1969 fokuserer for eksempel på forholdet mellom tekst og musikk. Karen Forsyth, *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its genesis and its meaning*, Oxford: Oxford University Press 1982, fokuserer på verkets tilblivelseshistorie og forholdet mellom versjonene fra 1912 og 1916.

skulle synes interessant å se de ulike librettoene i sammenheng.⁸ Selv om jeg ikke mener tekstene er utslag av en felles ”tidsånd”, er det likevel av relevans at tekstene ble skrevet innenfor en bestemt historisk og geografisk kontekst (Europa mellom 1910 og 1920), slik at flere av librettistene for eksempel kjente til hverandre.

Prokofievs libretto *Kjærligheten til tre appelsiner* er basert på Carlo Gozzis fiabe (”eventyr”) *L’amore delle tre melarance*, og noen vil kanskje mene at den ville passet bedre i en sammenlignende studie om operaadaptasjoner av Gozzis tekster enn i en oppgave om *commedia dell’arte*. For eksempel komponerte Puccini og Busoni operaer ut fra bearbeidelser av Gozzis *Turandot*. Etter min mening har imidlertid *L’amore delle tre melarance* mer til felles med *commedia dell’arte*-tradisjonen enn med Gozzis andre fiaber, noe jeg vil komme tilbake til i kapitlet om *Kjærligheten til tre appelsiner*.

1.2 Rester etter en teatertradisjon

Ettersom *commedia dell’arte* var basert på improvisasjon, etterlot de omreisende truppene seg få skriftlige kilder da de forsvant fra Europas teaterscener på slutten av 1700-tallet.⁹ Samtidig fortsatte forfattere og teaterfolk å bruke de faste figurene. Dermed ble begrepet ”*commedia dell’arte*” etter hvert nokså uklart i kantene. Når ”*commedia dell’arte*” fremheves som kilde for en litterær tekst, er det ikke umiddelbart innlysende hva man refererer til. Denne usikkerheten kan trolig aldri elimineres, men den kan reduseres. Gjennom å kartlegge hva forfatteren av en bestemt tekst visste om *commedia dell’arte*, kan begrepet presiseres i det enkelte tilfelle.

Ideelt sett burde jeg derfor hatt tilgang til alt som Hofmannsthal, Busoni og Prokofiev noen gang hadde lest eller på andre måter lært om *commedia dell’arte* i tiden før de skrev librettoene. Et slikt prosjekt ville være tilnærmet umulig å gjennomføre. Jeg har måttet støtte meg på de opplysningene jeg fant i andre tekster av librettistene og i sekundærlitteraturen om den. Sannsynligheten for at jeg har oversett viktige kilder, er dermed ikke ubetydelig. Det er dessuten ikke sagt at en forfatter med kunnskap om

⁸ Andre librettoer som inneholder elementer fra *commedia dell’arte*, er blant annet Leoncavallos *Pagliacci* (1892) og Mascagnis *Le maschere* (1901).

⁹ Den viktigste kildesamlingen er Vito Pandolfi (red.), *La Commedia dell’Arte*, Prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Firenze: Le Lettere 1988 (opprinnelig utgitt samme sted av Sansoni 1957–1961).

commedia dell'arte, nødvendigvis vil benytte seg av denne kunnskapen i arbeidet med å skrive en libretto. Jeg mener likevel at det er bedre å vite noe enn å vite ingenting.

Hofmannsthal, Busoni og Prokofiev hadde kjennskap til et bredt utvalg av tekster om commedia dell'arte. Noen av tekstene var flere hundre år gamle, mens andre var ferske på markedet. Noen av tekstene var faglitterære, mens andre var skjønnlitterære. Da de benyttet seg av kildemateriale fra ulike perioder, kunne det aldri bli snakk om noen rettlinjert resepsjon av commedia dell'arte. Librettistenes forhold til bakgrunns-materialet kan kanskje best beskrives som et intertekstuell spill med kilder.

1.3 Librettoen som litterær form

En libretto defineres vanligvis som en litterær tekst som danner grunnlag for en opera, en operette, et oratorium eller lignende. Det er uklart om librettoen også kan betraktes som en egen sjanger. De fleste librettoer befinner seg et eller annet sted på en skala hvor den italienske nummeroperaen og det moderne musikkdramaet utgjør de to motpolene. På den ene siden finnes det librettoer som bærer tydelig preg av å ha blitt skrevet for å settes til musikk. De preges av utstrakt bruk av strofer, rim, faste verseføtter og refreng. På den andre siden finnes det librettoer hvor teksten er tilnærmet identisk med et tidligere skrevet skuespill.

I denne oppgaven vil jeg utelukkende bruke begrepet libretto i nøytral forstand, som en betegnelse på en operatekst. De tre librettoene jeg skriver om – *Ariadne på Naxos*, *Arlecchino* og *Kjærligheten til tre appelsiner* – kan etter min mening ikke sies å tilhøre noen felles "sjanger" ut over den omstendighet at de alle ble skrevet for å brukes i en opera.

Den kunstarten som ble skapt i Italia på slutten av 1500-tallet, og som vi i dag kaller opera, er den mest komplekse av alle europeiske kunstarter. En operaforestilling består av et konglomerat av andre kunstarter – litteratur, musikk og scenografi. Operaens historie preges av en stadig kiving mellom de enkelte kunstartene og et stadig vekslende hierarki.¹⁰ I de første tiårene var litteraturen fremherskende, senere ble sangerne og scenografene de store stjernene. De siste hundre årene har komponisten dominert. Samtidig har det vært en utbredt oppfatning at librettoen er en tekst uten

¹⁰ Gilles de Van, *L'Opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma: Carocci 2000, s. 30

litterær verdi. De musikalske aspektene ved en operaforestilling har blitt oppvurdert, de litterære nedvurdert.

Slik jeg ser det, utgjør de siste hundre års lære en ideologi som ikke nødvendigvis stemmer overens med virkeligheten. De ulike bestanddelene i en operaforestilling kan være av varierende kvalitet, og det er ingenting som tilsier at partituret nødvendigvis må være bra og librettoen dårlig.

Den generelle nedvurderingen av librettoen som litterær tekst er trolig en del av forklaringen på hvorfor det har vært så liten interesse for opera innen litteraturvitenskaplige kretser. Sammensatte kunstarter som opera vil også lett falle mellom flere vitenskapelige stoler. Siden det ikke dreier seg om "ren" litteratur, musikk eller scenekunst, føler verken litteraturvitere, musikkvitere eller teatervitere seg kallet til å undersøke fenomenet nærmere. Da opera de siste hundre årene først og fremst har vært forstått som musikk, er det ikke overraskende at musikkvitenskapen hittil har stått for brorparten av forskningen rundt opera.

Mitt prosjekt er rettet mot de litterære aspektene ved tre operaer. Siden jeg ikke kan vise til noen musikkvitenskaplig bakgrunn, har jeg heller ingen ambisjon om å undersøke det musikalske. I forhold til én av librettoene – Busonis *Arlecchino* – vil jeg riktignok komme inn på de musikalske aspektene, men det gjelder egenskaper ved musikken som vil legges merke til også av legfolk.

Det kan stilles spørsmål om det lar seg forsvare å se på teksten uten å se på musikken. Etter min mening vil svaret avhenge av hvilken problemstilling man tar forholder seg til. Ofte vil det være hensiktsmessig å se musikk og tekst i sammenheng. Andre ganger vil analysen trolig vinne på at tekst og musikk undersøkes hver for seg. Min oppgave tar for seg hvordan elementer fra en teatertradisjon overføres til tre librettoer, og vil ikke nødvendigvis berikes ved at musikalske aspekter trekkes inn i analysen. Problemstillingen ligger først og fremst i skjæringspunktet mellom litteraturvitenskap og teatervitenskap, og vil kun i mindre grad berøre musikkvitenskaplige spørsmål. Jeg mener derfor at det ikke er problematisk at jeg begrenser meg til å se librettoene.

1.4 Transposisjon fra et tegnsystem til et annet

Mitt teoretiske rammeverk er løst inspirert av Julia Kristevas tanker om det hun kaller transposisjon fra et tegnsystem til et annet. I *Le texte du roman* (1970)¹¹ bruker Kristeva semiotisk teori for å analysere Antoine de La Sales roman *Jehan de Saintré* (1456), som hun karakteriserer som et skjæringspunkt for elementer fra ulike tegnsystemer (den skolastiske tradisjonen, hoffpoesien og karnevalstradisjonen). I *La révolution du langage poétique* (1974)¹² lanserer hun en teori om hva som skjer ved overgangen fra et tegnsystem til et annet. Ifølge Kristeva innebærer denne overgangen en transformasjon av den tetiske posisjonen ("une transformation de la *position* thétique") – eller som hun skriver et annet sted – at den ytrende og betegnende posisjonaliteten ("la positionnalité énonciative et dénotative") må artikuleres på nytt.¹³ Denne prosessen kaller Kristeva for transposisjon. Hun viser i den forbindelse til *Le texte du roman*, hvor hun analyserte middelalderromanen som resultatet av en "redistribusjon av flere ulike tegnsystemer" ("une redistribution de plusieurs systèmes de signes différents")¹⁴.

Transposisjon kan skje mellom tegnsystemer basert på samme eller ulik type meningsbærende materiale. Et eksempel på det første er overgangen fra muntlig fortelling til skriftlig historie; to språkbaserte tegnsystemer. Et eksempel på det andre er overgangen fra karnevalsscene til skriftlig tekst.¹⁵

I *La révolution du langage poétique* introduserer Kristeva begrepet transposisjon som et alternativ til begrepet intertekstualitet som hun selv hadde lansert noen år tidligere¹⁶:

"Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique – de la positionnalité énonciative et dénotative."

("Begrepet *intertekstualitet* betegner denne transposisjonen fra ett (eller flere) tegnsystem(er) til et annet, men siden dette begrepet ofte har blitt forstått i den banale

¹¹ Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Haag/Paris: Mouton 1970.

¹² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avantgarde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974.

¹³ Ibid., på s. 59–60.

¹⁴ Ibid., på s. 59.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Julia Kristeva, "Le texte clos", i Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969, s. 113–142.

betydningen ”kildekritikk” av en tekst, foretrekker vi i stedet begrepet *transposisjon*, som har den fordel at det presiseres at overgangen fra et betydningssystem til et annet krever en at det tetiske artikuleres på nytt – av den ytrende og betegnende posisjonaliteten”)

Kristevas tekster er ikke blant de mest lettleste. Hun anvender komplisert terminologi fra filosofi, psykoanalyse og lingvistikk. I tillegg bruker hun begrepene på nye og uvante måter, og hun lager sine egne begreper. Kristevas utsagn om at den ytrende og betegnende posisjonaliteten må artikuleres på nytt ved overgang fra et tegnsystem til et annet, kan kanskje best illustreres med et konkret eksempel fra *Le texte du roman*. I avsnittet om hvordan elementer fra karnevalstradisjonen overføres til middelalderromanen, viser Kristeva til at karnevalsdiskursens ”meningsbærende permutasjon” ikke kan integreres i romanen, da karnevalsdiskursen etter sin natur søker å unnsnippe enhver betydning forut for diskursen.¹⁷ Ved at de meningsbærende permutasjonene likevel tas opp i romanteksten, underlegges de den narrative syntaksens linearitet, og derigjennom også et mål, en ekspressivitet.¹⁸

Selv om de diskursive figurene forblir identiske ved overgang fra et tegnsystem til et annet, modifiseres derfor det retoriske meningsinnholdet som de diskursive figurene er bærere av.¹⁹ De diskursive figurene tilføres en ytterligere mening (”un sens supplémentaire”) som kommer i tillegg til den opprinnelige meningen. Når elementer fra ulike tegnsystemer møtes i én og samme tekst, multipliseres antall meninger ytterligere. Kristeva beskriver derfor det intertekstuelle rommet (”l’espace intertextuel”) som et polyfonisk rom hvor et flertall av ulike meninger eksisterer ved siden av hverandre.²⁰ I *La révolution du langage poétique* kommer Kristeva tilbake til dette resonnementet:

“Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes de signifiants (une inter-textualité), on comprend que son “lieu” d’énonciation et son “objet” dénote ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d’une polyvalence sémiotique, d’une appartenance à divers systèmes sémiotiques.”²¹

(“Hvis man innrømmer at all meningsbærende praksis er et felt av transposisjoner fra ulike meningsbærende systemer (en inter-tekstualitet), forstår man at “stedet” for ytringen og ”objektet” det vises til aldri er unike, fullstendige eller identiske med seg selv, men alltid mangfoldige, sprevte og egnede for modeller i tabellform. Polysemien fremtrer derfor også som resultatet av en semiotisk polyvalens, av en tilhørighet til flere semiotiske systemer.”)

¹⁷ Julia Kristeva, *Le texte du roman*, s. 169

¹⁸ Ibid., på s. 175.

¹⁹ Ibid., på s. 176

²⁰ Ibid.

²¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, s. 60.

I stedet for å undersøke hvordan elementer fra ulike tegnsystemer møtes i én enkelt tekst, slik Kristeva gjør i *Le texte du roman*, vil jeg i det følgende se nærmere på hvordan elementer fra et tegnsystem (commedia dell'arte) transposisjoneres til et annet tegnsystem (opera). Jeg vil ikke anvende de teoriene som Kristeva utvikler og anvender i *Le texte du roman* og *La révolution du langage poétique*, i sin helhet på min problemstilling. Det som interesserer meg, er først og fremst Kristevas påstand om at elementer som transposisjoneres fra et tegnsystem til et annet, tilføres et nytt lag av mening. Ut fra dette vil jeg undersøke hvordan elementer fra commedia dell'arte tilføres ny mening ved overgangen til de tre operalibrettoene.

For det andre vil jeg forsøke å anvende Kristevas resonnement knyttet til at et element som transposisjoneres, ikke alltid vil være kompatibelt med "logikken" i det tegnsystemet som det overføres til. Et slikt element kan ikke integreres i det nye tegnsystemet, og hvis det likevel tas opp, vil det transformeres i samsvar med "logikken" i det nye systemet. Overført på min problemstilling vil denne tankegangen innebære at et sentralt aspekt ved commedia dell'arte – det improvisatoriske – ikke kan integreres i en operalibretto fordi behovet for å koordinere tekst og musikk utelukker bruk av improvisasjon innenfor opera. Når elementer fra commedia dell'arte likevel tas inn i operalibrettoene, medfører det at de vil transformeres i samsvar med operasystemets logikk. Men hvordan? Jeg hevde at et element som ikke er kompatibel – her: det improvisatoriske – vil medføre en bevisst eller ubevisst utfordring for den som foretar transposisjonen – her: den enkelte librettisten, og at denne utfordringen kan møtes på ulike måter. Dette resonnementet forutsetter imidlertid at librettisten kjenner til at commedia dell'arte bygger på improvisasjon. Jeg vil hevde at Hofmannsthal, Busoni og Prokofiev ut fra det kildematerialet de hadde tilgang til visste at improvisasjon var en viktig bestanddel i commedia dell'arte. Jeg vil derfor forsøke å vise hvordan utfordringen knyttet til transposisjon av det improvisatoriske er løst i den enkelte libretto.

1.5 Tekstutgaver og disposisjon

Spørsmålet om valg av tekstutgaver er enklest å besvare i forhold til *Ariadne på Naxos*. Det foreligger en kritisk utgave av Hugo von Hofmannsthals samlede verker som det er

naturlig å ta utgangspunkt i.²² Hofmannsthal skrev to utgaver av librettoen, én fra 1912 og én fra 1916. Jeg forholder meg til utgaven fra 1916.

Ferruccio Busoni er langt mindre kjent enn Hofmannsthal, og det finnes derfor ingen kritisk utgave av *Arlecchino*. Librettoen ble utgitt separat av Busonis faste musikkforlegger Breitkopf & Härtel, og jeg vil basere meg på denne.²³

Når det gjelder *Kjærligheten til tre appelsiner*, eksisterer det så vidt jeg vet ingen selvstendig utgave av den russiske originallibrettoen. Siden jeg vil konsentrere meg om litterære aspekter ved operaen, fremstår det som tungvint skulle å vise til partituret, hvor setninger og ord er stykket opp for å følge musikken og gi sangerne veiledning. På bakgrunn av dette har jeg valgt å ta utgangspunkt i tekstheftet til en CD-utgivelse av *Kjærligheten til tre appelsiner*.²⁴ Heftet inneholder en transkribert utgave av den russiske originalteksten, samt den franske oversettelsen som Prokofiev og Vera Janacopoulos lagde til uroppførelsen av *Kjærligheten til tre appelsiner* i Chicago i 1920. Transkripsjonen fra kyrillisk følger et annet system enn hva som er vanlig i Norge. Den transkriberte teksten fremstår imidlertid som fullt forståelig. For å unngå forvirring vil jeg gjengi sitater fra teksten i den foreliggende transkripsjonen.²⁵

Jeg har delt oppgaven inn i fire kapitler. De to første er tenkt som en bakgrunn for drøftelsen av den enkelte libretto. Første kapittel gir en oversikt over grunntrekk ved *commedia dell'arte* som teaterform, og deretter følger kapitlene om hver enkelt libretto. Jeg har valgt å følge den kronologiske rekkefølgen, slik at kapitlet om *Ariadne på Naxos* følges av kapitlet om *Arlecchino* og kapitlet *Kjærligheten til tre appelsiner*.

Flere av librettistene benyttet seg av samme kilder om *commedia dell'arte*. I den grad det lar seg gjøre har jeg forsøkt å unngå unødvendig dobbeltbehandling. Alle oversettelser i teksten er mine egne.

²² Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*, Neue Bearbeitung, i: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Band XXIV Operndichtungen 2, Herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985 s. 7–48.

²³ Ferruccio Busoni, *Arlecchino oder Die Fenster. Ein theatroisches Capriccio*, Vollständiges, mit der Orchester-Partitur übereinstimmendes Textbuch, Breitkopf & Härtels Textbibliothek Nr. 413, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (uten dato).

²⁴ Sergei Prokofiev, *Lyubov k Tryom Apelsinam*, i: Sergei Prokofiev, *Love for Three Oranges*, Kirov Chorus and Orchestra under ledelse av Valery Gergiev, Philips 2001 (teksthefte til CD-utgivelse som inneholder librettoen på originalspråket, samt i fransk, engelsk og tysk oversettelse) s. 36–181. Librettoen og den franske oversettelsen ble først utgitt i London av Hawkes & Son Ltd i 1922.

²⁵ Andre russiske sitater gjengis på kyrillisk med oversettelse til norsk.

2 En presentasjon av commedia dell'arte

2.1 En teatertradisjon som aldri har eksistert?

Som nevnt innledningsvis spredte commedia dell'arte seg fra Italia til store deler av Europa fra andre halvdel av 1500-tallet til slutten av 1700-tallet. Den tradisjonelle definisjonen av commedia dell'arte tar utgangspunkt i tre elementer.²⁶ For det første var skuespillerne profesjonelle. Commedia dell'arte-truppene var de første som gjorde det til et levebrød å drive med teater i Europa. For det andre benyttet truppene seg av improvisatoriske teknikker i stedet for å øve inn skrevne teaterstykker. For det tredje var commedia dell'arte basert på faste figurer, slik at hver enkelt skuespiller i en trupp hadde sin egen faste rolle.

Det kan rettes flere innvendinger mot den tradisjonelle definisjonen av commedia dell'arte. For det første er den heterogen i den forstand at den tar utgangspunkt i kjennetegn som knytter seg til ulike sider ved denne teatertradisjonen. De profesjonelle skuespillerne er et sosiologisk kjennetegn, mens improvisatoriske teknikkene viser til et aspekt ved den enkelte forestilling. De faste figurene er igjen knyttet til trekk ved den dramatiske fiksjonen.

For det andre kan det rettes innvendinger mot de enkelte elementene i definisjonen. For eksempel ble commedia dell'arte stykker også fremført av ikke-profesjonelle. Medlemmer av overklassen benyttet festlige anledninger til å kle seg ut og underholde andre.²⁷ Det var heller ikke uvanlig at de profesjonelle commedia

²⁶ Det finnes flere oversiktsverk som gir en god introduksjon til commedia dell'arte. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano: Mondadori 1985, inneholder et fyldig utvalg av det ikonografiske kildematerialet, mens Henning Mehnert, *Commedia dell'arte: Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart: Reclam 2003, Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, Varese: Mursia 1981 og Kenneth Richards og Laura Richards, *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Oxford: Blackwell 1990 inneholder et utvalg av skriftlig kildemateriale.

Av eldre fremstillinger kan nevnes K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1560–1620 with Special Reference to the English Stage*, Oxford: Clarendon 1934, som også behandler forholdet til samtidig engelsk teater, Konstantin Miklaševskij, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia: Marsilio 1981, som opprinnelig ble publisert i St. Petersburg mellom 1914 og 1917, og ikke minst Maurice Sand, *Masques et bouffons*, Paris: Michel Lévy 1860, som ikke er spesielt vitenskaplig, men som fungerte som en viktig informasjonskilde til langt inn på 1900-tallet.

²⁷ Commedia dell'arte fremført av ikke-profesjonelle ble også kalt "comedia ridicolosa". For mer om dette fenomenet, se Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma: Bulzoni 1978

dell'arte-truppene pugget replikker og satte opp skrevne teaterstykker som ledd i kampen om publikums gunst. Heller ikke de faste figurene var et eksklusivt kjennetegn ved commedia dell'arte. Flere av de maskerte figurene dukket for eksempel opp i årlige karnevalstradisjoner rundt om i Italia.²⁸

Til tross for disse innvendingene mener jeg den tradisjonelle definisjonen av commedia dell'arte har mye for seg. Det er kanskje ikke så merkelig at en rik og variert teatertradisjon ikke lar seg fange i en oversiktlig og klar definisjon. Den tradisjonelle definisjonen er heterogen og uklar i kantene, men den får frem sentrale forskjeller mellom commedia dell'arte og andre former for teater. Man bør likevel ikke glemme at definisjonen egentlig er en konstruksjon, og at det finnes glidende overganger mellom commedia dell'arte og andre teaterformer.²⁹

Selve begrepet "commedia dell'arte" var bare ett av mange, og ble først på 1700-tallet den fremherskende betegnelsen på denne teatertradisjonen. Uttrykket "arte" henledet først og fremst på det profesjonelle aspektet. Det dreide seg om "faglærte" skuespillere, som var stolte av sitt "håndverk". Begrepene "commedia di buffoni" og "commedia d'istrioni" tar også utgangspunkt i hvem skuespillerne var (narrer og gjøglere), men ble først og fremst brukt i nedsettende betydning. Begrepene "commedia all'improvviso", "commedia a soggetto" og "commedia a braccio" vektlegger det improvisatoriske aspektet, mens begrepet "commedia di maschere" viser til bruken av masker. Og i Frankrike var commedia dell'arte kjent som "comédie italienne".³⁰

Commedia dell'arte var helt fra starten av et fenomen med mange ansikter. Enkelte trupper bestod av beleste skuespillere som reiste fra hoff til hoff for å opptre i lukkede rom for utvalgte gjester. Andre trupper livnærte seg gjennom å underholde arbeidsfolk og bønder på åpne plasser i større og mindre byer. Commedia dell'arte var en fleksibel teaterform, og truppene var innstilte på å tilpasse seg skiftende publikumsgruppers ulike krav. Naturlig nok var også commedia dell'arte et fenomen

²⁸ Jf. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, s. 16–18, som riktignok hevder at karnevalsmaskene ble skapt gjennom påvirkning fra commedia dell'arte.

²⁹ Et godt eksempel på dette er forholdet mellom de italienske commedia dell'arte-truppene i Paris, og fremveksten av et lokalt markedsteater ("théâtre de la Foire"), som utfordret de italienske truppene, samtidig som de lånte figurer, repertoar og til og med skuespillere av dem. Jf. Renzo Guardenti, "Commedia dell'Arte e Théâtre de la Foire: aspetti e problemi dell'apporto italiano" i: M. Chiabò og F. Doglio (red.), *Origini della Commedia improvisa o dell'arte*, Roma: Torre d'Orfeo 1996, s. 345–367, som påpeker at Foire-teateret etter hvert også kom til å påvirke commedia dell'arte-truppene, se på s. s. 357–358. Se for øvrig Andrea Grewes utførlige studie om Foire-teateret, *Monde renversé – Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn: Romanistischer Verlag 1989, på s. 137 flg.

³⁰ Jf. *Enciclopedia dello spettacolo*, 1956, s.v. "Commedia dell'Arte", på s. 1186.

som gjennomgikk forandringer over tid.³¹ Etter at den levende teatertradisjonen forsvant på slutten av 1700-tallet fortsatte forfattere og teaterfolk å bruke elementer fra *commedia dell'arte* som virkemidler i sine egne kunstneriske prosjekter. På denne bakgrunn har det blitt hevdet at *commedia dell'arte* aldri egentlig har "eksistert"; at det dreide seg om en "myte" som kunne fylles med et vilkårlig "innhold".³² Jeg er ikke helt enig i et slikt synspunkt. Riktignok er "*commedia dell'arte*" et begrep med uklare grenser, men denne usikkerheten kan kompenseres gjennom ytterligere presisering, for eksempel gjennom bruk av enkle opplysninger om tid og sted.

I det følgende vil jeg se nærmere på de tre sentrale elementene i den tradisjonelle definisjonen av *commedia dell'arte*: profesjonalitet, bruk av faste typer og improvisasjon. Jeg vil også se på spørsmålet om *commedia dell'arte* må regnes som en parasittisk teaterform, og gi en kort oversikt over forholdet mellom *commedia dell'arte* og opera.

2.2 Grunnelementer i *commedia dell'arte*: profesjonalitet

Benedetto Croce var en av de første til å fremheve de profesjonelle skuespillerne som det sentrale ved *commedia dell'arte*. I artikkelen "Intorno alla "*commedia dell'arte*"" fra 1913 argumenterte han for at de profesjonelle og industrielle aspektene ved *commedia dell'arte* med urette hadde havnet i skyggen av det kunstneriske og estetiske.³³ I Croces fremstilling ble *commedia dell'arte* først og fremst en av bærebjelkene i den nye europeiske teaterindustrien. Opprettelsen av faste teaterhus og bruken av kvinnelige skuespillere var andre forutsetninger for fremveksten av et profesjonelt marked for underholdning. Ifølge Croce hadde *commedia dell'arte* derimot bare begrenset estetisk verdi:

"Bisogna riconoscere che, nel suo complesso, quella *commedia* era per l'appunto buffoneria, e non poesia e non arte in senso estetico. Per'un'altra parte, era bensì arte, ma

³¹ Jf. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, på s. 25 flg., som mener det er grunnlag for å hevde at både de enkelte figurene og forholdet mellom figurene endret seg fra 1600-tallet til 1700-tallet.

³² Se Ferdinando Taviani og Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze: La casa Usher 1982, på s. 295–296 og s. 306, og Roberto Cuppone, *CdA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma: Bulzoni 1999, spesielt det innledende kapittelet "Per un'astoria della *commedia dell'arte*" på s. 23–32.

³³ Benedetto Croce, "Intorno alla "*commedia dell'arte*" i Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari: Laterza 1933, s. 503–514. Også Ludovico Zorzi mener *commedia dell'arte* først og fremst kjennetegnes ved bruken av profesjonelle skuespillere, se Ludovico Zorzi, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino: Einaudi 1990 s. 150.

arte di attori, e di quella specie alquanto comune che é dell'attore comico. Senonché, per questa parte, essa è dileguata con tutta la restante fugace arte degli attori, lasciando (oltre le modificazioni e gli effetti indiretti, che non potevano non produrre nelle fantasie degli spettatori, ma che è impossibile rintracciare e ricollegare) soltanto la fama di taluni nomi e l'eco delle passate fortune, delle risate, dei battimani e dei trionfi.”³⁴

(“Det må erkjennes at i sin helhet var denne komedien nettopp klovneri, og ikke poesi og ikke kunst i estetisk forstand. I en viss forstand var det riktignok kunst, men skuespillerkunst, og av det nokså vanlige slaget som komiske skuespillere er kjent for. Men når det gjelder denne delen, er den spredt for alle vinder, i likhet med resten av den flyktige skuespillerkunsten, og har bare etterlatt (bortsett fra modifikasjonene og de indirekte virkningene som de ikke kunne unnlate å skape i tilskuernes fantasi, men som det er umulig å følge sporene av og knytte sammen) glansen av enkelte navn og ekkoet av fortidens suksesser, latterkuler, applaus og triumfer.”)

Benedetto Croce var en ledende intellektuell figur i mellomkrigstiden, ikke bare i Italia, men i store deler av Europa. Artikkelen hans om *commedia dell'arte* kom til å legge viktige føringer for senere forskning på dette området. For eksempel har italienske *commedia dell'arte*-forskere de siste femti årene brukt mesteparten av sin tid og sine krefter på å kartlegge hvem skuespillerne var, hvordan truppene var organisert, hvordan de forholdt seg til omverdenen, og hvordan omverdenen forholdt seg til dem.³⁵ Med andre ord har det vært et markant fokus på de sosiologiske og teaterhistoriske aspektene ved *commedia dell'arte*. Da denne typen problemstillinger bare har begrenset relevans i forhold til min oppgave, vil jeg i det følgende ikke komme inn på det profesjonelle aspektet ved *commedia dell'arte*.

2.3 Grunnelementer i *commedia dell'arte*: de faste figurene

I en *commedia dell'arte*-trupp hadde hver skuespiller sin faste rolle. Bruken av faste figurer var en sentral forutsetning for improvisasjon. Skuespillerne var fortrolige med sin egen og andres scenepersonlighet, noe som gjorde at de kunne forholde seg til hverandre på en fri og spontan måte.³⁶ I tillegg identifiserte skuespillerne seg ofte ved navnet på figuren sin også utenfor scenen. For publikum ble det derfor en glidende overgang mellom skuespiller og figur.³⁷ Noen *commedia dell'arte*-figurer viste seg å

³⁴ Ibid., på s. 510–511.

³⁵ Se for eksempel Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma: Bulzoni 1970, Roberto Tessari, *La commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze: Olschki 1969 og Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino: Einaudi 1993.

³⁶ Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, s. 83.

³⁷ Kenneth Richards og Laura Richards, *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, s. 116.

være så nært knyttet til én bestemt person, at de forsvant sammen med skuespilleren som hadde skapt dem.

Standardbesetningen i en *commedia dell'arte*-forestilling bestod av to par innamorati-figurer ("førsteelskere") to vecchi-figurer ("gamlinger") og to zanni figurer ("tjenere"). Ved siden av denne faste kjernen inneholdt en forestilling også et vekslende utvalg andre figurer, som kapteinen ("il capitano"), trollmannen ("il mago"), tjenerinnen ("la fantesca") og tjenestejenta ("la servetta"). Innamorati-figurene var alvorlige roller ("parti serie"), mens zanni-figurene var komiske roller.

Innamorati-figurene bar ikke masker. Mennene kunne ha navn som Lelio, Orazio eller Leandro, mens kvinnene kunne ha navn som Isabella, Aurelia eller Flaminia. Disse figurene var av adelig byrd eller sønner og døtre av velstående borgere. De gikk kledd i dyre gevanter og snakket den nobleste av italienske dialekter (toskansk). Innamoratienene var unge, vakre og vellykkete, og de utgjorde ryggraden i *commedia dell'arte*. Intrigen i en *commedia dell'arte*-forestilling kretset nemlig stort sett om innamoratienenes intrikate kjærlighetsliv.³⁸ På dette ene området stikker skjebnen kjepper i hjulene for dem, og bare gjennom zanni-figurenes listige påfunn eller tilfældighetenes spill kan innamorati-figurene til slutt forenes med sine utvalgte.

I dag assosieres *commedia dell'arte* ofte med zanni-figurer som Arlecchino eller vecchi-figurer som Pantalone. Bare de færreste er klar over at det fantes *commedia dell'arte*-figurer som ikke bar masker. Dette er noe av et paradoks når man tenker på at innamoratienene opprinnelig var de største stjernene innen *commedia dell'arte* både på og utenfor scenen.

Zanni-figurene var rent komiske roller som ofte var tjenere til en innamorati eller en vecchi. Zanniene snakket ulike dialekter. Arlecchino hadde for eksempel bergamodialekt, noe som må forstås på bakgrunn av at personer fra omlandet rundt Venezia pleide å flytte inn til byen for å søke arbeid som tjener hos en fin herre eller sjauer på en av båtene som trafikkerte kanalene. Andre berømte zanni-figurer var Brighella, Pierrot og Pulcinella. Zanniene kunne være ganske ulike fra hverandre. Av og til ble de delt inn i to grupper, hvor den første zannien er intelligent og utspekulert, mens den andre zannien treg og lettlurt. Zanniene var som regel gode akrobater.

³⁸ Henning Mehnert, *Commedia dell'arte*, på s. 28.

Vecchiene var gamle mannsskikkelser. Vanligvis ble rollene bekledd av Pantalone, en velstående borger fra Venezia, og Graziano, en rettslærd herre fra Bologna. Som naturlig var, snakket Pantalone veneziadialekt og Graziano bolognadialekt. Vecchi-figurene var fleksible og hadde både et komisk og et alvorlig repertoar. Ofte var Pantalone en vellystig og gjerrig tullebukk, men han kunne også brukes som respektabel og omsorgsfull far.

Kapteinen ("il capitano") var en arrogant og brautende soldat som innerst inne var spak og feig. Ikke sjelden var kapteinen utenlandsk og snakket en blanding av fremmedspråk og italiensk, eller italiensk med utenlandsk aksent. Kapteinen hadde gjerne fantasifulle navn som spilte på figurens våpenkjære arroganse, som Spavento ("skrekk") eller Spezzaferro ("sverdknekker"). I likhet med vecchiene var kapteinen en fleksibel figur som kunne fylle flere funksjoner i en commedia dell'arte-forestilling.

Trollmannen ("il mago") var en overnaturlig figur som kunne brukes som påskudd for spektakulære sceneeffekter eller som en hendig *deus ex machina* i slutten av en forestilling.

Tjenerinnene fantes i en eldre og en yngre utgave. Den eldre versjonen ("la fantesca") var en erfaren kvinne som kunne være svært frittalende. Den yngre versjonen ("la servetta") var kvikk, kokett og varmhjertet. Ofte hadde disse figurene en kjærlighetshistorie med en eller flere av zanniene.

De faste figurene i commedia dell'arte var ikke stereotyper. Til tross for at de enkelte figurene kunne identifiseres av publikum gjennom faste kjennetegn som alder, antrekk og masker, var de likevel ikke mer enn tomme beholderne som først ble fylt med innhold av skuespillerne. Det improvisatoriske aspektet ved commedia dell'arte medførte at figurenes personlighet ikke var fastlagt en gang for alle, men ble skapt på nytt i hver forestilling.³⁹

2.4 Grunnelementer i commedia dell'arte: improvisasjon

Det var trolig en nær sammenheng mellom commedia dell'arte- truppens profesjonalitet og deres bruk av improvisasjon.⁴⁰ Det var tidkrevende og dyrt å

³⁹ Jf. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, s. 23: "Ereditata dalla tradizione, o direttamente creata dall'attore, la maschera non è dunque semplicemente una "parte", nel senso generico del termine, ma non è nemmeno un personaggio: è, se così possiamo dire, una pre-condizione del personaggio, che si realizza di volta in volta non nel singolo attore, ma nella singola commedia".

⁴⁰ Se Kenneth Richards and Laura Richards, *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, s. 105.

forberede forestillinger ut fra skrevne skuespill hvor hver rolle måtte pugges utenat. Ved de aristokratiske hoffene og de lærde akademiene kunne man tillate seg en slik luksus. I slike miljøer var det ikke uvanlig å bruke måneder på å forberede en teaterforestilling med utgangspunkt i en tekst av en latinsk komedieforfatter eller en italiensk renessansedramatiker. Commedia dell'arte-truppene hadde ingen penger å sløse bort. De ville tvert imot tjene til livets opphold ved å reise rundt og spille teater. Ved hjelp av de improvisatoriske teknikkene kunne nye forestillinger lages på en enkel og rimelig måte. Gamle forestillinger kunne endres eller kombineres med hverandre. På denne måten sparte commedia dell'arte-truppene tid og penger, og forestillingene kunne tilpasses til ulike publikumsgrupper.

De improvisatoriske teknikkene stilte store krav til skuespillernes ferdigheter. For en commedia dell'arte-trupp som behersket sitt fag ville imidlertid bruken av improvisasjonen bringe med seg andre fordeler i tillegg til de rent praktisk-økonomiske. Commedia dell'arte-skuespillere fikk ofte ros for sin naturlighet og ledighet på scenen. På sitt beste kunne en trupp gi publikum inntrykk av at det som foregikk på scenen, ikke var innlært på forhånd. Figurene syntes å forholde seg spontant til hverandre, og den dramatiske handlingen fremstod som noe som ble skapt der og da, i takt med at forestillingen skred fremover.

Det finnes dessverre ingen historiske kilder som beskriver hvordan improvisasjonen foregikk, eller hvordan commedia dell'arte-skuespillerne arbeidet.⁴¹ Vi vet imidlertid at det ikke dreide seg om noen fullstendig improvisasjon, men at commedia dell'arte-skuespillerne gjorde bruk av en rekke hjelpemidler.

Det viktigste redskapet som stod til truppenes disposisjon når de skulle forberede en forestilling var scenariet, også kalt "canovaccio" ("utkast") eller "soggetto" ("tema"). Det dreide seg om korte tekster som inneholdt et sammendrag av handlingen, og som beskrev hva den enkelte skuespiller skulle gjøre og si på scenen. Scenariene var brukslitteratur og ble sjelden trykt og utgitt. For truppene var imidlertid scenariosamlingene av stor betydning, og mye tyder på at de ofte ble betraktet som yrkeshemmeligheter. Det eldste trykte scenariet som vi kjenner til, er fra 1602 heter *La schiava* ("Slavinnen"). Bare første side av scenariet er bevart. Handlingen begynner slik:

⁴¹ Ibid., s. 6.

”MAGNIFICO – Di strada con

GRATIANO – Magnifico gli dimanda gli duoi cento scudi, che deve havere per la Mercantia, che ha havuto; Gratiano dice, che vadi al Banco de i Grifoni, che gli saranno dati, & gli da un segno poi si parte, Magnifico resta, & discorre haver mandato fuori di Casa Fulvio suo figlio per il suo mal governo, poi voler dar ordine a Zanni, che vadi al Banco a pigliar gli denari batte a Casa

ZANNI – Viene alla finestra fingendo di dormire, in fine doppo haver burlato un pezzo: Magnifico gli dice, che vadi al Banco de i Grifoni, & tochi il ditto piccolo alli Banchieri, che gli darà duoi cento scudi e gli porti a Casa: Zanni che lo farà, si ritira dentro, Magnifico va per strada

FULVIO – Tratta l’amor de la Schiava de Buratino, & per non haver denari non potrà haver il suo contenuto in questo”.⁴²

(”MAGNIFICO – På gata med

GRATIANO – Magnifico spør etter de to hundre scudiene som han skal ha for varene Gratiano har mottatt; Gratiano sier, at Pantalone kan gå til Grifonibanken, og der vil han få dem, & han hilser og går sin vei, Magnifico blir, & forteller hvordan han har kastet ut sin sønn fra huset fordi han tedde seg så dårlig, så vil han gi zannien beskjed om at han skal dra til banken og hente pengene banker på huset

ZANNI – Kommer til vinduet og later som om han sover, til slutt etter å ha tullet en stund: Magnifico sier til ham at han skal gå til Grifonibanken & ta på bankmannens lillefinger, at han vil motta to hundre scudi og skal ta de med hjem. Zannien at han skal gjøre det og går inn; Magnifico spaserer videre

FULVIO – Forteller om kjærligheten til Buratinos slavinne, & at han ikke har penger til å få viljen sin i dette”)

I dette utdraget deltar to vecchier, en zanni og en innamorado. Magnifico er et synonym for Pantalone, mens Fulvio er navnet på en innamorado. Etter hvert kommer zannien Buratino og slavekvinnen Turchetta til, som sannsynligvis en forkledd innamorada. Da resten av scenariet er forsvunnet, er det vanskelig å si hvor mange figurer som deltok i handlingen.

Scenarioet følger en helt annen struktur enn det skrevne drama. Hver gang en ny figur kommer inn i handlingen, starter et nytt avsnitt i teksten, og figurens navn fremheves ved bruk av store bokstaver. På denne måten deles handlingen inn i bolker for en eller to personer: først Magnifico og Gratiano, så Gratiano alene, så Gratiano og Zanni og så Fulvio alene. Årsaken til at scenariene var organisert på denne måten, var trolig at det var tilnærmet umulig å skulle improvisere i grupper på mer enn to personer.

Flere hundre commedia dell’arte-scenarier er bevart, men det er uklart hvor mye dette kildematerialet kan fortelle oss om de profesjonelle commedia dell’arte-truppene. Det har for eksempel blitt hevdet at flesteparten av de bevarte scenariene aldri ble skrevet for å brukes av profesjonelle commedia dell’arte-trupper, men tvert imot ble ført

⁴² *La schiava*, Pavia: Pietro Bartoli 1602. Gjenutgitt i: Flaminio Scala, *Teatro delle favole rappresentative*, Milano: Il Polifilo 1976, på s. xci–xcii. Sitatet er fra s. xci.

i pennen av dilettanter som en slags manieristisk kunsthitteratur.⁴³ Den mest berømte scenariosamlingen, Flaminio Scalas *Teatro delle favole rappresentative* fra 1611, er riktignok skrevet av en person som man vet var aktiv både som commedia dell'arte-skuespiller og som truppleder ("capocomico"),⁴⁴ men det er likevel uklart om scenariene hans faktisk ble benyttet som basis for forestillinger.

Det andre redskapet som commedia dell'arte-skuespillerne hadde til disposisjon, var deres egen hukommelse. Scenariet trakk opp linjene for handlingen, men var ikke mer enn et utgangspunkt for det som skulle sies og gjøres på scenen. Det var opp til skuespillerne å fylle denne rammen med innhold – med egne replikker, gester og bevegelser. Til enhver tid måtte de derfor ha tilgang til store mengder av stoff som kunne brukes i alle tenkelige situasjoner. Flere av de dyktigste commedia dell'arte-skuespillerne var derfor svært beleste.⁴⁵ Andrea Perrucci, som publiserte en traktat om commedia dell'arte på slutten av 1600-tallet, har gitt denne beskrivelsen av hva som krevdes av skuespillerne på dette området:

"Bellissima quanto difficile, e pericolosa è l'impresa, nè vi si devono porre, se non persone idonee, ed intendenti, e che sappiano, che vuol dire regola di lingua, figure Rettoriche, tropi e tutta l'Arte Rettorica, avendo da far all'improvvisa ciò che premeditato fà il Poeta."⁴⁶

("Like vakkert som vanskelig, og farlig, er dette foretaket, og bare personer som egner seg og har peiling, bør prøve seg på det. De må kjenne til språkregler, retoriske figurer, troper og hele den retoriske kunsten, for de skal improvisere det som poeten gjør på forhånd.")

Det var imidlertid bare kremen av commedia dell'arte-skuespillerne om kunne skryte av å ha en humanistisk dannelselse. Det store flertallet gjorde det enklere for seg selv og brukte en slags halvfabrikata ved navn "zibaldoni". Det dreide seg om samlinger av tekster som kunne læres utenat og flettes rett inn i en forestilling. Perrucci gir i sin traktat følgende råd til personer som vil prøve seg innen commedia dell'arte:

"Or per facilitare con le Regole questo vago, e curioso divertimento; si deve sapere, che non ignudi affatto di qualche cosa premeditata devono esporsi al cimento, ma armati di certe composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di Comedia, come sono per

⁴³ Ludovico Zorzi, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, på s. 147, mener mange er skrevet av dilettanter.

⁴⁴ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Milano: Il Polifilo 1976.

⁴⁵ Ludovico Zorzi, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, s. 150.

⁴⁶ Perrucci, Andrea. *Dall'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Firenze: Sansoni 1961 (opprinnelig utgave: Napoli 1699), s. 159.

l'Innamorati, e Donne, di Cocetti, Soliloquii, e Dialoghi, per il Vecchi Consigli, Discorsi, Saluti, Bisquizzi.”⁴⁷

(”For å gjøre denne vakre og merkvverdige atspredelsen enklere ved bruk av regler, så skal man vite at man ikke bør prøve seg på dette uten noen bruk av stoff som er forberedt på forhånd, men rustet med visse generelle komposisjoner, som kan tilpasses til komedier av alle slag, slik de språklige bildene, enetalene og dialogene er for innamoratene, og rådene, samtalene, hilsningene, bisquizzene er for vecchiene.”)

I tillegg til dette skriftlige materialet, kunne *commedia dell'arte*-truppene også gjøre bruk av såkalte *lazzier*. *Lazzi*ene var en slags fysiske eller verbale vitser.⁴⁸ Det kunne dreie seg om alt fra et enkelt ordspill til selvstendige episoder som dannet en forestilling i forestillingen. Det var i første rekke *zanni*ene som fikk vist seg frem i *lazzi*ene. Ikke sjelden gikk en *lazzi* ut på at en *zanni* spilte en annen av de faste figurene et puss. Humoren kunne være ganske vulgær, og det var ikke uvanlig at det ble drukket en del ”urin” i løpet av en *lazzi*. Den kanskje mest berømte av alle *lazzi*ene – *fluelazzien* – er likevel ganske uskyldig :

” Il lazzo della mosca è che Pulcinella, essendo stato lassato a guardia della casa del padrone e dimandato se in casa vi è nessuno, lui dice non esserci una mosca. Il padrone vi trova gente, rinfaccia Pulcinella e lui dice ”Non ci ha trovato mosche, ma omini”.”⁴⁹

(”*Fluelazzo*en er at *Pulcinella* har vært alene hjemme og passet på huset til sin herre. På spørsmål om det er noen i huset, sier han at det ikke er en flue. Herren finner folk der, bebreider *Pulcinella* som sier ”Det var ingen fluer der, men mennesker”.”)

Det er bevart flere samlinger med tekstmateriale som var beregnet på utenatføring, og også flere samlinger med *lazzier*. I tillegg er *Andrea Perruccis* traktat en viktig kilde for slikt materiale. Men også på dette området blir man konfrontert med det vanskelige spørsmålet om dette materialet virkelig har blitt brukt av profesjonelle *commedia dell'arte*-trupper, eller om det er blitt flikket på, skrevet i etterkant eller kanskje til og med nedtegnet av amatører.⁵⁰

⁴⁷ Ibid., s. 161.

⁴⁸ Mel Gordon, *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York: Performing Arts Journal Publications 1983.

⁴⁹ Placido Adriani, *Selva ovvero zibaldoni di concetti comici* (manuskript) 1734, sitert fra: Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, s. 161.

⁵⁰ Kenneth Richards og Laura Richards, *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, s. 6.

2.5 Commedia dell'arte som parasittisk teaterform

Commedia dell'arte var en svært fleksibel form på teater som med enkelt kunne absorbere nye impulser fra litteratur og teater. På 1500-tallet stod commedia dell'arte i likhet med den skrevne renessansekomedien spesielt i gjeld til den klassiske romerske komedien og den italienske novelletradisjonen fra middelalderen og fremover. Scenariesamlingene inneholdt komedier, tragikomedier, tragedier, pastoraler, og historiske og mytologiske dramaer.⁵¹

Commedia dell'arte-truppene på 1700-tallet var ikke mindre tilpasningsdyktige. Fremveksten av andre teaterformer, deriblant opera, hadde tvert imot ført til at konkurransen mellom aktørene på det profesjonelle underholdningsmarkedet var tøffere enn noen gang tidligere. Carlo Gozzi beretter for eksempel om hvordan den berømte Sacchi-truppen i Venezia satte opp et vidt spekter av skrevne tragedier, tragikomedier og alle slags tragedier som ledd i å sikre vitaliteten i truppens commedia dell'arte-forestillinger:

”Il Sacchi, rinomato Truffaldino, è l’unico oggidì tra i comici dell’Italia, che intenda le circostanze de’tempi e il ben condurre una truppa comica, perché non resti sterile l’utilità della sua professione.

Egli tiene la sua compagnia esercitata nella commedia improvvisa e ben provvoluta de’ più atti personaggi ad una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona tragedia, tragicommedia o commedia composta o tradotta, che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata.

Per tal modo egli dà respiro e rinvigorisce l’aspetto di novità alla commedia improvvisa indispensabile a susistere nel teatro con frutto per quanto lungo è l’anno, e si ripara da’ pregiudizi, che gli cagiona una coltura fino ad ora nell’Italia sognata.”⁵²

(”Sacchi, den berømte Truffaldino, er den eneste blant komikere i Italia i dag som forstår seg på samtidens forhold, og hvordan en komisk trupp skal ledes for at faget ikke skal stivne i gamle tradisjoner.

Han ser til at truppen hans er veltrenet hva gjelder den improviserte komedien og at det er god tilgang på de mest egnede personer til en slik forestilling; men sørger også for at er nok av dyktige personer til å fremføre en hvilken som helst god tragedie, tragikomedie eller blandet eller oversatt komedie, som en eller annen edel person gir ham.

På denne måten blåser han nytt liv til den improviserte komedien og forsterker inntrykket av nyskapning som er uunnværlig for å kunne overleve i teaterbransjen med overskudd over tid. Slik unngår han også fordommer, og det gir ham en dannelselse som man hittil bare har kunnet drømme om i Italia.”)

⁵¹ Henning Mehnert, *Commedia dell'arte*, på s. 31.

⁵² Carlo Gozzi, ”Ragionamento ingenuo e storia sincera dell’origine delle mie dieci fiabe teatrali”, i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1029–1091, på s. 1046.

Dette sitatet illustrerer også at *commedia dell'arte* på mange måter var en parasittiske teaterform som livnærte seg ved å snylte på annen litteratur. Med utgangspunkt i de faste figurene og bruken av improvisasjon var truppene på konstant leting etter litterære former og vendinger som kunne settes inn i kampen om å vinne publikums gunst. Det var derfor noe paradoksalt at *commedia dell'arte* på begynnelsen av 1900-tallet kom på moten som en teaterform hvor skuespillerne angivelig klarte seg uten forfatterens hjelp.⁵³

2.6 *Commedia dell'arte* og opera

Commedia dell'arte og opera var to former for teater som begge oppstod i Italia i overgangen mellom senrenessansen og barokken. På 1600- og 1700-tallet ble både *commedia dell'arte* og oper berømte i hele Europa som representanter for det italienske teater.

Musikk hadde helt fra starten av vært en viktig bestanddel i *commedia dell'arte*, noe det rike ikonografiske materialet vitner om. Nesten alltid gjengis en eller flere av *commedia dell'arte*-skuespillerne med et instrument i hånden. Av den grunn fantes det også musikere som var interessert i *commedia dell'arte*. I det første historiske dokumentet som gjengir en *commedia dell'arte*-forestilling, opplyses det at rollen som Pantalone ble spilt av komponisten Orlando di Lasso.⁵⁴ På slutten av 1500-tallet eksperimenterte flere komponister med å la figurer fra *commedia dell'arte* opptre i såkalte madrigalkomedier, som i dag blir regnet som en forløper for operaen.⁵⁵

De første årene var operaen utelukkende knyttet til de velstående miljøene ved hoff og akademier. Noen *commedia dell'arte*-trupper var så dyktige at de fikk innpass også her, noe som gjorde at det var en viss kontakt mellom de to formene for teater. Hertugen av Mantova holdt seg for eksempel med sin egen faste *commedia dell'arte*-

⁵³ Jf. Kenneth Richards og Laura Richards, *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, s. 189: "*commedia dell'arte* players did not so much dispense with the writer, as take advantage of the absence of copyright controls to pillage and make their own appropriate literary work from a wide variety of genres."

⁵⁴ Hele dokumentet er gjengitt i Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, på s. 114–117.

⁵⁵ For mer om forholdet mellom madrigalkomedien og *commedia dell'arte*, se Laurie Detenbeck, "Dramatised Madrigals and the *commedia dell'arte* tradition", i: Domenico Pietropaolo (red.), *The science of buffoonery : theory and history of the commedia dell'arte*, Ottawa: Dovehouse Editions 1989, s. 59–68 og Guiseppe Vecchi, "Polifonia, *commedia dell'arte* e temi veneziani nell'ultimo Rinascimento,

trupp. Ved uroppførelsen av Monteverdi og Rinuccinis opera *Arianna* i 1608 måtte en av de kvinnelige skuespillerne fra denne truppen – Virginia Ramponi, også kjent som Florinda – steppe inn på kort varsel for å synge rollen som Arianna.⁵⁶ Noen år senere, i 1625 oppførte musikantene ved hoffet i Wien en operalignende komedie med blant annet en Pantalone og en Zanni på rollelisten.⁵⁷

Fra og med slutten av 1630-tallet blir operaforestillinger mer og mer tilgjengelig også for andre publikumsgrupper. Så fremt man kan betale for seg blir det etter hvert mulig å se opera på teaterhus over store deler av Italia. Denne utviklingen innebærer imidlertid også at opera blir en stadig farligere konkurrent til *commedia dell'arte* på underholdningsmarkedet. Samtidig fortsetter de to teaterformene å påvirke hverandre gjensidig. De komiske figurene fra *commedia dell'arte* får innpass i 1600-tallets komiske opera og 1700-tallets opera buffa.⁵⁸

Den harde konkurransen førte i noen tilfeller til at *commedia dell'arte*-truppene forsøkte å bekjempe operatruppene på hjemmebane. I 1645 kommer for eksempel en spesielt dyktig trupp til Paris hvor de fremfører operaen *La finta pazza* med storslagne intermedier med dans og sang, og med ekstravagante scenebilder skapt av den berømte scenografen Torelli.⁵⁹ Et annet eksempel kan hentes fra Venezia, hvor *commedia dell'arte*-trupper på begynnelsen av 1700-tallet oppførte satiriske minioperaer; intermezzoer som parodierte konvensjonelle trekk ved opera seria.⁶⁰

Hvor tett forholdet mellom ulike teaterformer virkelig var på denne tiden, kan kanskje best illustreres ved å vise til en forfatter fra andre halvdel av 1700-tallet. I løpet av sin lange og produktive karriere prøvde Carlo Goldoni seg innen de fleste av

i: Maria Teresa Muraro (red), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca*, Firenze: Olschki 1971 side 295–303.

⁵⁶ Claudia Burratelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze: Le Lettere 1999 s. 45.

⁵⁷ Se Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. III: Das Theater der Barockzeit, Salzburg: Otto Müller 1959 s. 488.

⁵⁸ Om forholdet til 1600-tallets komiske opera, se Liselotte de Ridder, *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert*, (Diss.), Köln 1970. Om forholdet til opera buffa, se Eva Maria Czerny, *Die Figuren der Commedia dell'arte in den in Italien uraufgeführten Opern vor Mozart*, Diss, Wien 1973 (maskinskrevet) og Anna Laura Bellina, "Cenni sulla presenza della cda nel libretto comico settecentesco", i: Maria Teresa Muraro (red.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze: Olschki 1978, vol. I s. 131–147.

⁵⁹ Jf. Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris: Didier 1867 på s. 173–174. For mer, se Sergio Monaldini, "Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi", i: Francesco Milesi (red.), *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano 2000, s. 175–193.

⁶⁰ Piero Weiss, "Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi", *Musical Quarterly* LXX (1984) s. 195–217.

samtidens teatersjangere. For ettertiden er han mest kjent for sine skrevne komedier, hvor han kombinerte elementer fra *commedia dell'arte* med elementer fra karakterdrama i tradisjonen fra Molière. I sin egen samtid var han imidlertid også godt kjent som forfatter av en hel rekke *commedia dell'arte*-scenarier og opera buffo-librettoer.

3 Hugo von Hofmannsthals og *Ariadne på Naxos*

3.1 Fra teaterhybrid til helaftens opera

Hugo von Hofmannsthals og Richards Strauss opera *Ariadne på Naxos* var opprinnelig tenkt som et mindre arbeid for å takke teaterregissøren Max Reinhardt for hans hjelp i forbindelse med uroppførelsen av operaen *Der Rosenkavalier* i Dresden i januar 1911. Hofmannsthal skrev librettoen som et slags haleheng til en forkortet versjon av Molières comédie-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (1670). I stedet for å la teaterstykket følges av en ballett slik Molière hadde gjort, tilføyde Hofmannsthal og Strauss en énakters opera. Blandingen av teater og opera slo imidlertid ikke an blant publikum ved uroppførelsen i Stuttgart høsten 1912. Etter en stund greide Hofmannsthal å overbevise Strauss om at *Ariadne på Naxos* måtte omarbeides. Bearbeidelsen av *Le bourgeois gentilhomme* ble sløyet, og den korte overgangsscenen som hadde dannet bindeleddet mellom teaterstykket og operaen, ble ekspandert og satt til musikk. Ved premieren i Wien høsten 1916 framstod den nye versjonen av *Ariadne på Naxos* både som mindre krevende og mindre eksentrisk. Den ble bedre mottatt av publikum. Fortsatt blir den med jevne mellomrom satt opp på operahus verden over. Det er denne andre versjonen av *Ariadne på Naxos* jeg har valgt å ta for meg.⁶¹

Som det fremgår av operaens fullstendige tittel, *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*, består Hofmannsthals libretto av et ”forspill” fulgt av en ”énakters opera”. Første og andre del av librettoen er føyd inn i hverandre som i en kinesisk eske. I forspillet presenteres vi for et operaensemble og en commedia dell’arte-trupp. Begge er opptatt med hektiske forberedelser til en opptreden ved hoffet til ”den rikeste mannen i Wien”. Operaensemblet skal fremføre en ”opera seria” etterfulgt av et ”lystig etterspill” i regi av commedia dell’arte-truppen. I siste øyeblikk griper den lunefulle oppdragsgiveren inn og krever at begge gruppene skal opptre samtidig. Den andre delen av librettoen – den énakters operaen – består derfor av operaensemblets opera seria ”Ariadne på Naxos” i lett blanding med muntre innslag i regi av komediantene.

⁶¹ For nærmere opplysninger om den første versjonen, se Joachim Seng, ”... es ist doch ein Wesen besonderer Art.” Hugo von Hofmannsthals “Ariadne auf Naxos und Stuttgart”, *Spuren* 72, August 2005.

Senere i dette kapittelet skal jeg komme tilbake til hvordan *commedia dell'arte*-truppen framstilles både på og utenfor scenen. Før det vil jeg prøve å gi en oversikt over hvilke kunnskaper Hoffmannsthal hadde om *commedia dell'arte* som teatertradisjon, og hva slags informasjonskilder han i den sammenheng benyttet seg av.

3.2 Teaterkultur i Wien og *commedia dell'arte*

Hugo von Hofmannsthals hjemby, Wien, har lange og rike tradisjoner når det gjelder musikk, opera og teater. I forhold til *commedia dell'arte*, strekker de seg så langt tilbake som til 1570-tallet.⁶² De første italienske *commedia dell'arte*-truppene opptrådte for det keiserlige hoffet hvor kjennskapen til italiensk språk var utbredt. Habsburgerne var i slekt med Gonzaga-familien i Mantova, som på begynnelsen av 1600-tallet kunne smykke seg med å ha en fast *commedia dell'arte*-trupp, og som derfor kunne være behjelpelige med å anbefale og låne ut skuespillere.⁶³ Det bredere publikum i Wien kom først i kontakt med *commedia dell'arte* mot slutten av 1600-tallet da vandretrupper begynte å opptre offentlig mot betaling.⁶⁴ Gjennom hele 1700- og 1800-tallet var Wiens teatermiljø preget av lokale og italienske teatertrupper, som ofte lå i skarp konkurranse med hverandre. Men truppene påvirket hverandre også gjensidig, noe den gammelwienerske folkekomedien var et tydelig eksempel på, med dramatikere som Ferdinand Raimund og Johann Nestroy.⁶⁵ Også den wienerske pantomimen, som blomstret på teatrene i utkanten av byen på første halvdel av 1800-tallet, tok opp i seg elementer fra *commedia dell'arte*.⁶⁶

Den livlige interessen som wienerske forfattere i Hofmannsthals samtid viste for *commedia dell'arte* må trolig ses i sammenheng med at denne teaterformen hadde lange tradisjoner i Wien. I boken *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900* har Karin Wolgast tatt for seg elleve ulike forfattere som i perioden 1891 til 1912 skrev

⁶² Se Heinz Kindermann, "Die italienischen Commedia-Truppen in Österreich", i: Heinz Kindermann og Margret Dietrich (red.), *Die Commedia dell'arte und das altwiener Theater*. Vorträge gehalten am österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22 November 1963, Schriftenreihe des österreichischen Kulturinstitutes in Rom Nummer 3 1965, s. 5–13, på s. 9.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid. s. 11.

⁶⁵ Jf. Heinz Kindermann, "Die Commedia dell'arte und die Entwicklung des altwiener Volktheaters", i: Heinz Kindermann og Margret Dietrich (red.), *Die Commedia dell'arte und das altwiener Theater*. Vorträge gehalten am österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22 November 1963, Schriftenreihe des österreichischen Kulturinstitutes in Rom Nummer 3 1965, s. 27–40. For mer om den gammelwienerske folkekomedien, se Otto Rommels monumentale studie *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien: Anton Schroll 1952.

tekster som lånte elementer fra *commedia dell'arte*. Brorparten av forfatterne er nok så ukjente, med unntak av Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler og nettopp Hofmannsthal. Wolgast knytter disse tekstene til det hun hevder var en bølge av fornyet interessen for *commedia dell'arte* i Europa i tiårene rundt århundreskiftet.⁶⁷ Opphavet til denne bevegelsen mener hun å finne i litterære miljøer i Frankrike på 1880-tallet.⁶⁸ Jeg stiller meg noe skeptisk til tanken om at det skulle kunne dokumenteres en slags renessanse for *commedia dell'arte* i Europa på denne tiden, som så og si spredte seg fra land til land. I stedet for å snakke om noen rettlinjet klar utviklingslinje, tror jeg man må forholde seg til en rekke forfattere som på bakgrunn av til dels svært ulikt kildemateriale ble inspirert til å bruke elementer fra *commedia dell'arte* i tekstene sine. Selv blant forfattere som befant seg i samme miljø, og som kjente hverandre, slik tilfellet var for Hofmannsthal, Beer-Hofmanns og Schnitzler, er det vanskelig peke på fellestrekk eller paralleller. Det er i hvert fall mitt inntrykk etter å ha sammenholdt *Ariadne på Naxos* med Beer-Hofmanns *Pierrot Hypnotiseur* (1892)⁶⁹ og Schnitzlers *Die Verwandlung des Pierrot* (1908)⁷⁰ og *Der Schleier der Pierrette* (1910).⁷¹ Det faktum at *commedia dell'arte* på denne tiden var et ord på manges lepper, sier oss derfor ikke så mye. For å få vite mer må man gå til de konkrete kildene som den enkelte forfatter hentet sin kunnskap om *commedia dell'arte* fra, i den grad det er mulig å lokalisere slike kilder.

3.3 Innfallsporter til en tapt teaterform: *Venise au 18. siècle* og *The Mask*

Hugo von Hofmannsthal gikk i sin samtid for å være en svært belest mann. En del av hans bibliotek har gått tapt, men størstedelen er bevart. I forbindelse med utarbeidelsen av et støtteapparat til den kritiske utgaven av *Ariadne på Naxos* på Fischer forlag, har Manfred Hoppe nedlagt et betydelig arbeid med å lokalisere ulike kilder som

⁶⁶ Jf. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie* s. 724

⁶⁷ Wolgast har utarbeidet en detaljert oversikt over drama, lyrikk, prosa og andre kunstverk som låner elementer fra *commedia dell'arte*. Tabellen dekker verk fra perioden 1884 til 1927 og omfatter land som Belgia, Danmark, Tyskland, England og Frankrike, jf. Karin Wolgast, *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1993 s. 38–43.

⁶⁸ Ibid. s. 52.

⁶⁹ Richard Beer-Hofmann, “Pierrot Hypnotiseur”, in: Rainer Hank, *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984 s. 261–309.

⁷⁰ Arthur Schnitzler, “Die Verwandlung des Pierrot. Pantomime in einem Vorspiel und sechs Bilder”, in: *Die Dramatischen Werke*, Erster Band, Frankfurt am Main: Fischer 1962 s.1063–1078.

Hofmannsthal benyttet seg av.⁷² Når det gjelder *commedia dell'arte*, har Hoppe dokumentert at Hofmannsthal gjorde bruk av så vel faglitterære som skjønnlitterære tekster.

Den viktigste historiske fremstillingen om *commedia dell'arte* som Hofmannsthal leste under arbeidet med *Ariadne på Naxos*, var Philippe Monniers *Venise au 18. siècle* ("Venezia i det 18. århundre"), som første gang ble utgitt i 1905. Bokens kapittel VIII omhandler "le théâtre venetien et la comédie italienne", mens kapittel IX og X tar for seg til de venetianske dramatikerne Carlo Goldoni og Carlo Gozzi. Monniers bok bygger åpenbart på svært solide vitenskapelig kunnskaper. Likevel er den utpreget litterær i stilen. I Hofmannsthals eksemplar av Monniers bok er følgende notert i starten av kapittel VIII om det venetianske teater og den italienske komedie: "26 II 1911. (beschäftigt mit Ariadne)" – opptatt med *Ariadne*.⁷³

Monnier starter sin redegjørelse for *commedia dell'arte* med å konstatere at man vet svært lite om hvordan denne teaterformen oppsto: "On ne sait pas où elle est née".⁷⁴ Dette utsagnet modifiseres noe av beskrivelsen av *commedia dell'arte* som "une floraison spontanée de la place" – et spontant produkt av markedsplassen. Dette til forskjell fra den litterære renessansekomedien, som var knyttet til aristokratiske hoff og lærde akademier.⁷⁵ Til tross for at Monnier først og fremst anser *commedia dell'arte* som en folkelig teaterform unnlater han ikke å nevne at det også fantes *commedia dell'arte*-trupper som livnærte seg ved å opptre ved hoff både i og utenfor det italienske språkområdet.⁷⁶

Monnier fremhever de metodologiske utfordringene som historikeren står overfor når han skal rekonstruere et bilde av hvordan *commedia dell'arte* "virkelig var" ut fra et heller glissent kildemateriale. Da den levende teatertradisjonen er tapt for alltid, kan historikeren bare bygge på et fattig gjenskinn av det opprinnelige fenomenet –

⁷¹ Arthur Schnitzler, "Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern", in: *Die Dramatischen Werke*, Zweiter Band, Frankfurt am Main: Fischer 1962 s. 321–33.

⁷² Se Hoppes artikler "Ariadne auf Naxos. Entstehung" og "Ariadne auf Naxos. Quellen" i Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XXIV. Operndichtungen 2*, herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985, på henholdsvis s. 59–85 og s. 86–95.

⁷³ Ibid. s. 62. Ifølge Hoppe fremgår det av Hofmannsthals anmerkninger at det var tredje gang han leste kapittelet.

⁷⁴ Philippe Monnier, *Venise au XVIIIe Siècle*, Paris: Perrin 1907 (opptrykk: Bruxelles: Complexe 2001) s. 109.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. s. 110–111.

”l’écho de son bruit et le reflet de son éclat”.⁷⁷ Monnier lar seg imidlertid ikke avskrekke, og tegner levende portretter av de faste typene i *commedia dell’arte* – av de gamle mennene, av tjenerne, av de forelskede og av kapteinen.⁷⁸ Selv om de faste typene er svært forskjellige fra hverandre, mener Monnier at *commedia dell’arte*-skuespillerne har mye til felles:

”Ils ont de la malice jusqu’au bout des ongles et de l’esprit jusqu’au bout des pieds. Ils sont à la fois mimes, acrobates, danseurs, musiciens, comédiens. Et ils sont poètes. Car, faut-il dire, la pièce qu’ils représentent, c’est eux qui la composent, eux qui l’inventent au fur et à mesure de leur fantaisie, eux qui l’improvisent dare-dare et sur-le-champ au gré de leur inspiration. Ils ne sont point des marmousets d’écoliers pour aller ânonner quelque leçon apprise avec un magister. Ils ne sont point des échos pour ne jamais parler de leur chef et de leur fond sans qu’un autre ait parlé avant eux. Ils ne sont point des figures de bas-relief pour se ranger quatre ou cinq à la file, sur une ligne, devant la rampe, et attendre leur tour de débiter leur boniment. Ils sont remplis d’impatience, d’imagination, de diable au corps. Ils sont les merveilleux artistes du Rire. Ils sont les semeurs de la gaîté divine aux graines d’or. Ils sont les serviteurs de l’Imprévu. Ils sont les rois de la Trouvaille. Et il suffit que quelqu’un leur apporte un scénario griffonné sur le genou, qu’ils se soient réunis le matin avec le *corago* pour *concertare il soggetto*, et que le soir le papier demeure pendu au portant d’une coulisse, pour que, sur cette pauvre chose, ils inventent.

Rompus aux planches, au métier et à l’art; possédant plus d’un tour dans leur gibecière et plus d’une malice dans leur sac; gardant dans leur cervelle ébouriffée un trésor de sentences, de saillies, de charades, d’énigmes, de recettes, de coq-à-l’âne et de chansons; connaissant toutes sortes de métaphores, similitudes, répétitions, antithèses, cacophonies, hyperboles, tropes et figures plaisantes; et sachant d’ailleurs sur le bout du doigt, pour les placer aux moments d’essoufflement, quantité de tirades apprises par cœur, et de soliloques, et de désespoirs, et de sorties, et de concetti d’amour heureux, de jalousie, de prière, de mépris, d’amitié, de mérite ou de départ, ils inventent.”⁷⁹

(”De er skøyeraktige og åndfulle til fingerspissene. På én og samme tid er de mimikere, akrobater, dansere, musikere og komedianter. Og de er poeter. For det må sies, at stykket som de framfører, komponeres av dem selv. Det er de som skaper det etter hvert som det faller dem inn. Det er de som improviserer det på stedet i henhold til sin inspirasjon. De er ikke elever som stotrer frem en lekse de har lært av en skolemester. De er ikke ekko som aldri griper ordet på egen initiativ. De venter ikke med å snakke til en annen har talt før dem. De er ikke bas-reflieff-figurer som stiller seg opp i rekker av fire eller fem ved rekkverket for å vise seg frem etter tur. De er fulle av utålmodighet, fantasi, og energi. De er fantastiske latterkunstnere. De sår munterhet med sine gullkorn. De er det utforutsettes tjenere. De er konger av det man finner. Og det holder at noen gir dem et scenario som er rablet ned i hui og hast, at de samles om morgenen med sin *corago* for å gå gjennom historien, og at papiret henges opp i bakkanten av en kulisse om kvelden – på dette magre grunnlag vil de kunne skape.

De er drevne utøvere av sitt fag. De har mer enn ett knep i veska, mer enn en skøyerstrek i sekken. Hjernene deres er et oppkomme av ordtak, åndfulle bemerkninger, gåter, sanger, vås og tøys. De kjenner til alle salgs metaforer, similer, gjentakelser, antiteser, kakafonier, hyperboler, troper og morsomme figurer. I tillegg kan de en mengde tirader, enetaler, fortvilte kjærlighetsutbrudd, taler for å gå inn eller ut av scenen, uttrykk for lykkelig kjærlighet, sjalusi, bønn, forakt, vennskap og ære, som kan brukes til å imponere. På dette grunnlag er det at de dikter.”)

⁷⁷ Ibid. s. 111.

⁷⁸ Ibid. s. 111–112.

⁷⁹ Ibid. s. 113.

Det er vel ingen overdrivelse å si at det er et nokså romantisk bilde av *commedia dell'arte* som skisseres i denne passasjen. Hos Monnier fremstår *commedia dell'arte*-skuespillerne først og fremst som rebeller som gjør opprør mot forfatterhegemoniet innenfor teaterkulturen. Monniers beskrivelse av forberedelsene som ligger bak det improvisatoriske spillet – scenariet som gjennomgås av skuespillerne i fellesskap under ledelse av en *corago*, og som under forestillingen utfylles av et arsenal av memorerte monologer, dialoger, vitser og innfall – stemmer imidlertid langt på vei med det bildet som skildres av teaterforskere i nyere tid. Monnier fremstiller ikke skuespillerne som tryllekunstnere med evne til å skape noe av intet, men som drevne fagfolk. Det var bare gjennom memoteknikkene at skuespillerne kunne improvisere, og slik ble de også ”medforfattere” av de teaterstykkene som de fremførte. Bruken av improvisasjon innen *commedia dell'arte* innebar også at det ble satt høye krav til den enkelte skuespillerens evne til koordinasjon. Monnier viser i den forbindelse til Evaristo Gherardis definisjon av *commedia dell'arte*-skuespilleren:

”Qui dit comédien italien, écrivit le flautin Evariste Gherardi, dit un homme qui a du fond, qui joue plus d’imagination que de mémoire, qui compose en jouant tout ce qu’il dit, qui sait seconder celui avec lequel il se trouve sur le théâtre, c’est à dire qu’il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de ses camarades qu’il entre sur le champ dans tous les mouvements que l’autre lui demande, de manière à faire croire à tout le monde qu’ils étaient déjà concertés.”⁸⁰

(”*Commedia dell'arte*-skuespilleren, skrev Evariste Gherardi, er en mann som lodder dypt, som spiller mer ut fra fantasien enn hukommelsen, som finner på det han sier mens han spiller, og som vet å følge den som han står på scenen sammen med. Han er så dyktig til å tilpasse sine ord og handlinger til de andres at han straks er i stand til å reagere på den andres bevegelser. På denne måten får han folk til å tro at alt var planlagt på forhånd.”)

Samlet kan man si at Philippe Monniers redegjørelse for *commedia dell'arte* i kapittel VII i *Venise au 18. siècle*, skisserer et bilde av en teaterform som først og fremst kjennetegnes av improvisasjon. Det særegne ved *commedia dell'arte* kan ikke reduseres til bruken av faste typer eller bruken av masker. Det var skuespillerene og den improvisatoriske teknikken de benyttet seg av, som utgjorde det unike. På denne bakgrunn hevder Monnier at *commedia dell'arte* opphørte å eksistere som teatertradisjon samtidig med at vandretruppene forsvant på slutten av 1700-tallet. Selv

om typer, masker og intrigemønstre ble videreført av forfattere som Marivaux, Goldoni og Gozzi, mente Monnier dette var "une transformation équivalent une nouvelle procréation" – en transformasjon som skapte noe nytt.⁸¹

En annen kilde til historisk informasjon om commedia dell'arte som Hofmannsthal hadde tilgang til, var Edward Gordon Craigs tidsskrift *The Mask*. I juni 1911, mens han var travelt opptatt med librettoen til *Ariadne på Naxos*, skriver Hofmannsthal i brev til Harry Graf Kessler at han ofte blar i *The Mask*, og at han synes Craigs tegninger og vignetter er geniale.⁸² Craig (1872–1966) var en av de mest innflytelsesrike scenografene og regissørene i Europa på denne tiden. Tidsskriftet *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of Theatre* ble utgitt i Firenze, og var i 1911 viet til commedia dell'arte. I januarnummerets leder, "The Commedia dell'Arte or Professional Comedy", polemiseres det mot forfatterhegemoniet i samtidens teatermiljøer. Commedia dell'arte fremheves som en teaterform hvor skuespillere klarte seg uten forfatteren:

"History to creative minds, is often a dry dead thing. It is the story of the Past. Creators are concerned only with the Present and the Future. Yet there are some old stories which seem fresher every time they are told. The story of Commedia dell'Arte is one of them. It concerns our friends Harlequin, Pantaloon, Pulcinella or Punch and their companions,... The Doctor, Brighella, Scaramuccia, Coviello and the Captain. What fun, you think. Yes! What fun,... but what genius also, for the inventors of these figures were men of genius. Whether the inventors were peasants or actors or both is immaterial. The point has not been decided: but it has been very clearly decided and recorded that the inventors were not *play-writers*,

Is it possible? Can a Drama which holds the stage for two centuries be created without the assistance of the literary man? It can. Then if it can be created once it can be created twice? It can.

Yet there are some who still do not comprehend this. Some there are who grow angry if you suggest such a thing. By some process of reasoning, of which they hold the secret, they argue that because actors do not improvise today improvisation must necessarily be a poor or affected kind of thing, fit for children to amuse each other with in the nursery but quite beneath the consideration of serious people."⁸³

Det var de improvisatoriske teknikkene som gjorde at commedia dell'arte-truppene ikke trengte forfatteren. Samtidens skuespillere bør derfor tilegne seg denne ferdigheten på

⁸⁰ Ibid. s. 117. Evaristo Gherardi refereres til som "le flautin", men dette må være en sammenblanding fra Monniers side. Det var Giovanni Gherardi, som var skuespiller ved La comédie italienne i Paris fra 1674, og som døde i 1683, som var kjent for å bruke navnet Flautin på scenen..

⁸¹ Ibid. s.119.

⁸² Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898–1929*. Herausgegeben von Hilde Burger, Frankfurt am Main: Insel 1968, brev fra 10. juni 1911, på s. 330: "Ich blättere manchmal in der Zeitschrift "Mask". Jede erbsengroße Zeichnung oder vignette von ihm schreit: Genie."

⁸³ J. S., "The Commedia dell'Arte or Professional Comedy", *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of Theatre*, Vol. 3 Nr. 7–9, s. 99–100, på s. 99 (forfatterens kursivering).

nytt. Lederen avsluttes med en hyllest til commedia dell'arte-skuespillerne og en oppfordring til samtidens skuespillere om å følge i deres spor: "they were the wonder of their age and of their calling: let them but find successors in ours, and then all will be well with the Actor."⁸⁴

The Mask presenterte leseren for et bredt utvalg av artikler knyttet til commedia dell'arte. Januarnummeret bød på et utdrag fra Monniers bok, teaterhistoriske bidrag fra Michele Scherillo og Vernon Lee og en artikkel om Carlo Gozzi. Aprilnummeret inneholdt også en artikkel av Scherillo, og et utvalg av tekster skrevet av forfattere med nær tilknytning til commedia dell'arte på 1700-tallet (Luigi Riccoboni, Evaristo Gherardi og Carlo Gozzi). Det vil føre for langt å gå inn på alle disse tekstene. Jeg begrenser meg til å referere et par utdrag fra Scherillos artikkel "The Commedia dell'Arte" fra januarnummeret. I likhet med Monnier legger også Scherillo vekt på at det var skuespillernes evne til å improvisere som skilte commedia dell'arte fra andre teatertradisjoner:

"Unfortunately there has come down to us only the echo of the applause, for the best part of the Commedia dell'Arte,... that which really delighted the audience, has drifted away like the clouds before a gust of wind.

Of a drama only the outline or "Scenario" was traced, the rest being entrusted to the improvisation of the actors. And the *rest* was everything."⁸⁵

Scherillo understreker at det var skuespillerne (les: og ikke forfatteren) som var kunstnerne i commedia dell'arte. Han peker videre på det nære forholdet mellom commedia dell'arte-skuespilleren og den faste figuren som vedkommende forestilte på scenen:

"The Commedia dell'Arte is above all the work of the actors who were the creators and interpreters of their own parts. They selected that role for which they felt themselves to be best suited and identified themselves with it in such a way that the drama had to adapt itself to them and not they to the drama. They retained the names with which they had for the first time won the approval of the public ... Even in private life and in their correspondence with princes and with secretaries they came to use the stage name, sometimes alone, sometimes adding their own family name to it."⁸⁶

⁸⁴ Ibid., på s. 100.

⁸⁵ Michele Scherillo, "The Commedia dell'Arte", *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of Theatre*, Vol. 3 Nr. 7–9, s. 108–127, på s. 113 (forfatterens kursivering).

⁸⁶ Ibid., s. 115.

På bakgrunn av denne gjennomgangen vil jeg hevde at de faglitterære kildene om *commedia dell'arte* som Hofmannsthal kjente til – Philippe Monniers *Venise au 18. siècle* og Edward Gordon Craigs tidsskrift *The Mask* – preges av et markant fokus på *commedia dell'arte* som improvisert teater.

3.4 Innfallsporter til en tapt teaterform – Molière og Gozzi

I tillegg til de faglitterære kildene om *commedia dell'arte* kjente Hofmannsthal også til flere skjønnlitterære forfattere som i større eller mindre grad sto i gjeld til denne teaterformen. De viktigste av disse forfatterne var Molière, Carlo Goldoni og Carlo Gozzi. Goldonis versjon av *commedia dell'arte* er ikke så aktuell i forhold til min problemstilling. Jeg begrenser meg derfor til en kort presentasjon av Molière og Gozzi og deres forhold til *commedia dell'arte*.

Hofmannsthal var stor beundrer av Molière og kjente godt til hans dramatiske verk. Italienske *commedia dell'arte*-trupper hadde besøkt Paris så tidlig som i 1570, og gjennom hele 1600-tallet var de godt synlige i byens teaterlandskap.⁸⁷ I 1645 etablerte en dyktig trupp seg i Petit-Bourbon-salen. Molière fikk trolig med seg forestillinger av denne truppen.⁸⁸ Flere år senere, fra 1658 til 1659, delte Molière salen i Petit-Bourbon med en *commedia dell'arte*-trupp. I 1662 kom italienerne tilbake og etablerte seg permanent i Paris. Også denne gangen delte de lokaler med Molières trupp.⁸⁹ Naturlig nok påvirket truppene hverandre gjensidig.⁹⁰ Louis Moland mener Molières tidlige komedier *L'Étourdi* og *le Dépit amoureux* er å betrakte som rene imitasjoner av *commedia dell'arte*-stykker.⁹¹ Men også i et verk som *Le bourgeois gentilhomme* fra 1670 kan man merke påvirkningen fra *commedia dell'arte*.⁹² Komedien avrundes med en ”nasjonenes ballet” (”Ballet des nations”), med bidrag fra Frankrike, Spania og Italia.

⁸⁷ Béatrice Perregaux, ”Les comédiens italiens et l’art du théâtre en France sous l’Ancien regime, i: M. Chiabò og F. Doglio *Origini della commedia nell’Europa del Cinquecento*, Atti del XVI Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma 1993 s. 209–222. Det var Alberto Ganassa (Zan Ganassa) som besøkte Blois og Paris med sin trupp i 1570.

⁸⁸ Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris: Didier 1867 s. 174.

⁸⁹ Ibid., s. 265.

⁹⁰ Et eksempel på at italienerne lot seg påvirke av Molière, var at *Le Malade imaginaire* ble etterfulgt av den italienske truppens *Le Triomphe de la médecine*, jf. Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, s. 298.

⁹¹ Ibid., s. 226. Også Gustave Attinger understreker påvirkningen fra *commedia dell'arte* i kapitlet om Molière i sin bok *L’esprit de la commedia dell’arte dans le théâtre français*, Genève: Slatkine Reprints 1981 s. 163.

⁹² Molière, *Le bourgeois gentilhomme, comédie-ballet*, i: Molière, *œuvres complètes*, 4, Paris: Garnier-Flammarion 1979, s. 69–142.

Italienerne får vist seg frem i fjerde del. En kvinnelig musiker innleder med å synge en melankolsk kjærlighetssang. Deretter representerer fem *commedia dell'arte*-figurer (to Scaramoucher, to Triveliner og en Harlekin) en natt.⁹³ Så kommer en mannlig musiker og synger om at lykken og kjærligheten er flyktig og om nødvendigheten av å gripe øyeblikket. De to musikerne forenes etter dette i en duett, og innslaget avsluttes med at *commedia dell'arte*-figurene (bortsett fra Harlekin) danser en gledesdans.⁹⁴

Hofmannsthal tok som nevnt utgangspunkt i *Le bourgeois gentilhomme* da han skrev den første utgaven av *Ariadne på Naxos*. Senere i kapitlet vil jeg komme tilbake til forholdet mellom andre del av *Ariadne på Naxos* og det italienske innslaget i nasjonenes ballett.

Carlo Gozzi (1720–1806) var født og oppvokst i Venezia, hvor *commedia dell'arte* tradisjonelt hadde stått sterkt. En av de mest berømte *commedia dell'arte* figurene – Pantalone – kom fra Venezia. På Gozzis tid slet imidlertid *commedia dell'arte*-truppene i motbakke. Til tross for at Venezia var kjent for sitt yrende teaterliv, merket truppene konkurransen fra vanlig teater og fra opera. På 1750-tallet startet Gozzi et korstog mot to av datidens mest populære dramatikere (Carlo Goldoni og Pietro Chiari).⁹⁵ Gozzi pekte på at *commedia dell'arte* var en særegen italiensk teatertradisjon som måtte beskyttes mot fremmed innflytelse. For å gjøre narr av Goldonis og Chiaris stykker, og for å støtte opp om *commedia dell'arte*-truppen til Antonio Sacchi,⁹⁶ kom Gozzi seg på banen som dramatiker i 1751. Han skrev et scenario kalt *L'amore delle tre melarance*, "Kjærligheten til tre appelsiner". Det som var nytt med Gozzis scenario, var at han tok utgangspunkt i et folkeeventyr ("fiabe"). Forestillingen ble en suksess, og Gozzi skrev ni andre fiaber. Han fjernet seg imidlertid stadig mer fra scenario-formen, slik at fiabene etter hvert lignet mest på skrevne skuespill.

⁹³ Ibid., s. 140: "Après l'air que la Musicienne a chanté, deux Scaramouches, deux Trivelins et un Arlequin représentent une nuit à la manière des comédiens italiens, en cadence." Jeg har ikke klart å finne ut nøyaktig hva det innebærer å representere en natt, men jeg antar at det dreier det seg om en slags pantomime.

⁹⁴ Ibid., s. 141: "Après le dialogue italien, les Scaramouches et Trivelins dansent une réjouissance."

⁹⁵ Gozzi beretter selv om denne polemikken i sine memoarer, se Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, bind I, redigert av Giuseppe Prezzolini, Bari: Laterza 1910 kapittel XXXIV, s. 204–231.

⁹⁶ Om Sacchi-truppen, og den situasjonen de befant seg i, se Carlo Gozzi, "Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali", i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1029–1091, på s. 1085.

Hofmannsthal leste *L'amore delle tre melarance* allerede i 1907.⁹⁷ I mars 1911 leste han i hvert fall tre andre fiaber: *Il corvo* ("Ravnen"), *I pitocchi* ("Tiggerne") og *La donna serpente* ("Slangekvinnen").⁹⁸ Selv om *L'amore delle tre melarance* på ingen måte noe er noe vanlig scenario,⁹⁹ kan man likevel få et visst inntrykk av hva et scenario er ved å lese teksten. De andre fiabene fremstår som skrevne skuespill, bortsett fra de scenene hvor handlingen skulle improviseres, som Gozzi skrev i scenariostil. Tekstene fremstår som et lappeteppe av scener med dialog og scener i scenariostil. Gozzi uttalte selv treffende at han hadde skapt fiabene ved å pøse improviserte scener inn i skrevne skuespill.¹⁰⁰ I første akt av *La donna serpente* består for eksempel den første scenen av dialog, mens andre scene åpner slik:

"Cambiasi la scena, che rappresenterà un orrido deserto con varie rupi nel fondo, e vari sassi sparsi, atti a servir di sedili.

Truffaldino, e Brighella.

Questi due personaggi escono insieme abbracciandosi. BRIGHELLA Ha trovato in quel punto Truffaldino; è desideroso di sapere come Truffaldino sia in quel deserto, e nuove del principe Farruscad. TRUFFALDINO Si pianta, com'uno che narra una fola ad un fanciullo, usando spesso la formula: "è cusì, sior mio benedetto, ecc." Narra, che nel tal anno..."¹⁰¹

("Scenen skifter, og kommer til å forestille en fryktelig ørken med ulike stup i bunnen, og ulike steiner spredt overalt, som kan brukes som benker.

Truffaldino, og Brighella.

Disse to personene kommer sammen ut mens de omfavner hverandre. BRIGHELLA Har funnet Truffaldino på det stedet, og vil gjerne vite hvordan det har seg at Truffaldino befinner seg i denne ørkenen, og nyheter om prins Farruscad. TRUFFALDINO Setter seg, som en som forteller et eventyr til et barn, mens han ofte bruker formuleringen "slik er det, min velsignede herre, etc.". Han forteller at i det år...")

Med unntak av *L'amore delle tre melarance*, som utelukkende består av komiske roller, inneholder alle Gozzis fiaber både alvorlige roller ("parti serie") og komiske roller ("parti buffe"). Som oftest er de alvorlige rollene representert ved eventyrprins og -

⁹⁷ Elena Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia: fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano: V & P Università 2002 s. 101.

⁹⁸ Ibid. Se også Hoppe, Manfred. "Ariadne auf Naxos. Entstehung", i: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XXIV. Operndichtungen 2*, herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985 s. 59–85, på s. 66.

⁹⁹ For mer om *L'amore delle tre melarance*, se kapitlet om *Kjærligheten til tre appelsiner*.

¹⁰⁰ Carlo Gozzi, "Appendice al "Ragionamento ingenuo" del tomo primo", i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1093–1160, på s. 1128: "Le Fiabe e gli altri generi ch'io produssi non sono che un'innesto di serio premeditato e di piccole scene in argomento da eseguirsi all'improvviso qualche tratto da alcune delle nostre maschere."

prinsesser, mens tjenerne ("zanni") står for muntre pauser i en ellers dramatisk handling. Gozzi etablerte vanntette skott mellom de alvorlige og de komiske rollene i fiabene. Det var utelukket at en komisk figur kunne gis alvorlige trekk. Gozzi var derfor nyskapende og konservativ på samme tid. Ved å bruke eventyret som utgangspunkt og ved å skrive skuespill i stedet for scenarier, fjernet han seg fra tradisjonene i *commedia dell'arte*. Samtidig gjenopprettet han det strukturelle hierarkiet innen *commedia dell'arte* mellom de alvorlige og de komiske rollene, et hierarki som hadde blitt utfordret av Goldoni.¹⁰²

3.5 *Commedia dell'arte*-figurene i *Ariadne på Naxos*

Fem figurer i *Ariadne på Naxos* har navn som kan knyttes til *commedia dell'arte*: Zerbinetta, Scaramuccio, Brighella, Harlekin og Truffaldin. De tre første navnene er italienske, de to siste er tyskspråklige utgaver av Arlecchino og Truffaldino. Zerbinetta er navnet på en "servetta" (tjenestejente), mens de andre er navn på "zannier" (tjenere). Mens operafigurene Ariadne og Bacchus betegnes som "primadonna" og "tenor" i forspillet, har Zerbinetta og hennes mannlige kolleger samme navn både i forspillet og i operaen. Dansemesteren uttaler dessuten at årsaken til at Zerbinetta er så god til å improvisere,¹⁰³ er at hun alltid spiller seg selv og derfor kan tilpasse seg enhver situasjon. Jeg har tidligere nevnt at skuespillerne i *commedia dell'arte* hadde fast ansvaret for én bestemt figur, og at skuespillerne ofte ble identifisert med sin figur også utenfor scenen. Grensene mellom *commedia dell'arte*-figurens personlighet og skuespillerens personlighet ble derfor uklare. Denne tradisjonene videreføres i *Ariadne på Naxos* ved at *commedia dell'arte*-skuespillerne bruker sine scenenavn også i forspillet og gjennom dansemesterens utsagn om at Zerbinetta ikke spiller, men bare "er".

Sammensetningen av *commedia dell'arte*-truppen i *Ariadne på Naxos* avviker fra det som var vanlig innen *commedia dell'arte*. For det første er truppen bare omtrent halvparten så stor som en gjengs *commedia dell'arte*-trupp. For det andre består truppen utelukkende av komiske roller. "Innamoratiene" (førsteelskerne) og vecchiene ("gamlingene"), som normalt utgjorde en viktig del av besetningen, mangler. Antallet

¹⁰¹ Jf. Carlo Gozzi, *La donna serpente*, i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. 215–292

¹⁰² Goldoni lot for eksempel en figur som lignet på den klassiske "la servetta" være heltinne og midtpunkt i sin komedie *La locandiera* fra 1753.

¹⁰³ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos* s. 20: "Sie ist eine Meisterin im Improvisieren; da sie immer nur sich selber spielt, findet sie sich in jeder Situation zurecht".

zannier er derimot doblett fra to til fire. Commedia dell'arte-truppen i *Ariadne på Naxos* ville trolig ha store problemer med å stable en dramatisk handling på beina, siden intrigen i en commedia dell'arte-forestilling tradisjonelt var basert på innamoratienes kjærlighetsproblemer. Zerbinetta og hennes mannlige kolleger har da heller ingen ambisjoner om å fremføre et commedia dell'arte-forestilling i tradisjonell forstand. Deres produkt består av sang og dans. De står ikke under ledelse av en "capocomico", men av en dansemester.

Commedia dell'arte-truppen i *Ariadne på Naxos* er leid inn for å muntre herskapene opp etter at de har sett operaen *Ariadne på Naxos*. Det knytter seg en del usikkerhet til akkurat *hva* det var truppen skulle fremføre. Mens operaen nokså entydig defineres som opera seria,¹⁰⁴ heroisk opera¹⁰⁵ eller sørgespill,¹⁰⁶ beskrives commedia dell'arte-truppens forestilling på ganske ulike måter. Musikk læreren definerer den som "en slags "Singspiel" eller tarvelig farse i italiensk buffostil",¹⁰⁷ eller som et morsomt etterspill.¹⁰⁸ Hushovmesteren betegner forestillingen som opera buffa¹⁰⁹ og dansemaskerade,¹¹⁰ mens dansemesteren selv beskriver den som et "muntert etterspill med danser, lette, tiltalende melodier, ja! en handling klar som dagen."¹¹¹ Siden oppdragsgiveren i siste øyeblikk bestemmer seg for at operaen *Ariadne på Naxos* og commedia dell'arte-truppens forestilling skal oppføres samtidig, får man heller aldri vite hvordan commedia dell'arte-truppens opptrinn opprinnelig var tenkt. Blandingsversjonen av de to forestillingene er egentlig en forkortet versjon av operaen *Ariadne på Naxos* hvor commedia dell'arte-truppens bidrag består i å blande seg inn i handlingen.¹¹²

Noen vil kanskje hevde at commedia dell'arte-truppen i *Ariadne på Naxos* ikke er noen ordentlig commedia dell'arte-trupp fordi truppens sammensetning er så utradisjonell, ledes av en dansemester, og driver med sang og dans. Jeg er ikke enig i et

¹⁰⁴ Ibid., s. 9 og 10.

¹⁰⁵ Ibid., s. 10.

¹⁰⁶ Ibid., s. 17: "Trauerstück".

¹⁰⁷ Ibid., s. 8: "eine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen in der italienischen Buffo-Manier".

¹⁰⁸ Ibid., s. 14: "das lustige Nachspiel".

¹⁰⁹ Ibid., s. 11.

¹¹⁰ Ibid., s. 17.

¹¹¹ Ibid., s. 16: "ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja! eine Handlung klar wie der Tag".

¹¹² Ibid., s. 22: "wir spielen mir in dem Stück Ariadne auf Naxos ... sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung."

slikt resonnement. Til tross for at truppen er uvanlig i sin sammensetning, består den utelukkende av figurer fra *commedia dell'arte*. Zerbinetta og hennes mannlige kollegaer er videre gode til å improvisere, en ferdighet som var forbeholdt *commedia dell'arte*-truppene. Sang og dans var fra gammelt av viktige bestanddeler i en *commedia dell'arte*-forestilling. Truppene måtte dessuten være fleksible for å kunne konkurrere på underholdningsmarkedet.

De mannlige *commedia dell'arte*-figurene i *Ariadne på Naxos* fungerer stort sett som staffasje for Zerbinetta. I forspillet er de behjelpelige med å rekke Zerbinetta speil og sminke, og de lytter oppmerksomt når hun forklarer dem hvordan de skal opptre i den reviderte versjonen av operaen *Ariadne på Naxos*.¹¹³ I sceneanvisningene til operaen beskrives Harlekin som djerv, Brighella som ung og klosset, Scaramuccio som en lurendreier i femtiårene, og Truffaldin som en barnslig gamling.¹¹⁴ I andre del av *Ariadne på Naxos* slipper de fire til med en dans og en sang for å muntre opp Ariadne som er blitt forlatt av Theseus. Sangen forteller oss imidlertid ingenting om de ulike zanni-figurenes personlighet, men handler om at Ariadne må tørke tårene og la seg trøste av sang og dans.¹¹⁵ Det er et stor sprang til Zerbinettas egen arie hvor hun øser av sine egne erfaringer med motsatte kjønn. Etter denne arien følger en scene hvor Zerbinetta blir forsøkt sjekket opp av Harlekin. De tre andre kaster seg inn i kampen om Zerbinettas gunst, men Harlekin går av med seieren.¹¹⁶ Harlekin later til å være en dreven sjarmør, men ellers får man heller ikke her noe nærmere inntrykk av de ulike zanniene. Zerbinetta er den eneste av *commedia dell'arte*-figurene som skildres på en slik måte at hun fremstår som mer enn en sjablong.

3.6 *Commedia dell'arte*-figurene sett i forhold til figurene fra operaen

Til tross for at det er tenkt og skrevet mye om *Ariadne på Naxos*, er det ikke så mange studier som tar for seg hvordan *commedia dell'arte*-figurene fremstilles i librettoen. De fleste som har kommet inn på dette temaet, har beskjeftiget seg med spørsmålet om hvordan Zerbinetta skal forstås. I den forbindelse har Zerbinetta ofte blitt forstått i lys av Ariadne. Forholdet mellom de to har til dels vært svært omdiskutert. Utgangspunktet

¹¹³ Ibid., på s. 15 og s. 22.

¹¹⁴ Ibid., på s. 30: "Harlekin (verwegen), Brighella (jung, tölpelhaft); Scaramuccio (Gauner, fünfzigjährig); Truffaldin (alberner Alter)".

¹¹⁵ Ibid., s. 30–31.

¹¹⁶ Ibid., s. 33–37.

for denne diskusjonen var et brev som Hofmannsthal skrev til Richard Strauss under arbeidet med librettoen, og som senere også ble publisert. I brevet beskriver Hofmannsthal Ariadne som en heroisk skikkelse, og som representant for den absolutte trofasthet. Zerbinetta skildres derimot som en representant for det overfladiske og utstadige:

”Es steht hier die Gruppe der Heroen, Halbgötter, Götter – Ariadne – Bacchus – (Theseus) – gegen die menschliche, nichts als menschliche Gruppe der leichtfertigen Zerbinetta und ihrer Begleiter, dieser gemeinen Lebensmasken. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem zum anderem taumelt, Ariadne konnte nur *eines* Mannes Gattin oder Geliebte, sie kann nur *eines* Mannes Hinterbliebende, Verlassene sein. Eines freilich bleibt übrig, auch für sie: das Wunder, der Gott. Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod: er ist Tod und Leben zugleich. ... Was aber ein wirkliches Wunder ist für göttliche Seelen, für die irdische Seele der Zerbinetta ist es das alltägliche. Sie sieht in dem Erlebnis der Ariadne das, was sie eben darin zu sehen vermag: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten.“¹¹⁷

(”Her står gruppen av helter, halvguder, guder – Ariadne – Bacchus – (Theseus) – mot den mennesklige, intet annet enn mennesklige gruppen med den lettferdige Zerbinetta og hennes ledsagere, disse simple livsmaskene. Zerbinetta er i sitt element når hun vakler fra den ene til den andre, Ariadne kunne bare være *en* manns hustru eller kjæreste, hun kan bare være *en* manns gjenværende, etterlatte. Bare ett står igjen, også for henne: underet, guden. Hun gir seg til ham, for hun tar ham for å være døden: han er både død og liv på samme tid. ... Men det som er et virkelig under for guddommelige sjeler er det hverdagslige for Zerbinetta. I Ariadnes opplevelse ser hun bare det som hun er i stand til å se: en gammel tilbeder byttes ut med en ny.”)

I sekundærlitteraturen om *Ariadne på Naxos* var det lenge god latin å legge seg på samme linje som Hofmannsthal når det gjaldt spørsmålet om forholdet mellom Zerbinetta og Ariadne. Etter hvert som litteraturviterne frigjorde seg fra tanken om at forfatterens intensjon var selve nøkkelen til forståelsen av et litterært verk, har det kommet andre fortolkninger av forholdet mellom disse to kvinneskikkelsene. Kristin Uhlig har for eksempel hevdet at librettoen ikke gir grunnlag for de negative fortolkningene av *commedia dell'arte*-figurene som presenteres i Hofmannsthals brev.¹¹⁸ Barbara Könneker har argumentert for at Hofmannsthals libretto er tvetydig og ironisk i sin skildring av Zerbinetta og Ariadne, og at teksten unndrar seg sikre konklusjoner.¹¹⁹ Karen Forsyth mener at Hofmannsthals portrett av Zerbinetta i *Ariadne*

¹¹⁷ Richard Strauss og Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Gesamtausgabe, herausgegeben von Franz und Alice Strauss, Bearbeitet von Willi Schuh, Zürich: Atlantis 1952 s. 128–131, på s. 130–131.

¹¹⁸ Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg in Breisgau: Rombach 2003 s. 297.

¹¹⁹ Barbara Könneker, ”Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals ”Ariadne auf Naxos””, *Germanisch-romanische Monatsschrift* 22 (1972) Heft 2, s. 124–141, på s. 129: ”Denn indem sich Hofmannsthal in diesem Brief auf die Deutung der Thematik beschränkte, hat er ins Eindeutige gewandt,

på *Naxos* senere er blitt modifisert i positiv retning av musikken som Richard Strauss senere komponerte til librettoen.¹²⁰

Siden spørsmålet om Zerbinetta personlighet er såpass grundig drøftet i litteraturen om *Ariadne på Naxos*, ser jeg ingen grunn til å komme nærmere inn på denne problemstillingen. Slik jeg ser det, fremstår Zerbinetta som en klassisk "servetta" fra *commedia dell'arte*. Hun har ikke så mange illusjoner, men er kvikk, kokett og varmhjertet. Kanskje kan Zerbinetta best sammenlignes med Despina i Mozarts *Così fan tutte* – en annen operaskikkelse som har mye til felles med servetta-figuren.

Det som først og fremst er interessant i forhold til min problemstilling, er hvordan *commedia dell'arte*-figurer og operafigurer blandes i Hofmannsthals libretto. På sett og vis speiler gruppene seg i hverandre på en måte som fremhever de konvensjonelle aspektene ved begge disse teaterformene. *Commedia dell'arte*-figurene og opera seria-figurene oppfattes ikke først og fremst som enkeltskikkelser, men som *representanter* for *commedia dell'arte* og opera seria, det vil si som sjangerfigurer. Transposisjonen av *commedia dell'arte*-figurer til operalibrettoen bidrar til å skape et implisitt metanivå i teksten, som forsterkes gjennom at forspillet foregår bak scenen, mens den enakteres operaen "Ariadne auf Naxos" fremføres på scenen.

I forspillet fremstilles både *commedia dell'arte*-figurene og operafigurene som aktører med tilknytning til en profesjonell underholdningsindustri. Hvis man ser bort fra at det her dreier som en blanding av skuespillere fra *commedia dell'arte* og operasangere, har forspillet mye til felles med 1700-tallets metaoperaer hvor publikum ble invitert med bak kulissene.¹²¹ Et godt eksempel på en slik metaopera er Mozarts tidligere singspiel *Der Schauspieldirektor* fra 1786, hvor de to sopranene Madame Herz og Madame Silberklang ("Fru Hjerne" og "Fru Sølvklang") kiver om å være førstesangerinne på samme måte som Zerbinetta og Ariadne i *Ariadne på Naxos*.

Når det gjelder blandingen av *commedia dell'arte*-figurer og operafigurer i andre del av *Ariadne på Naxos*, er jeg mindre opptatt av hvordan Ariadnes og Zerbinettas

was im Text gerade aus der Mehrdeutigkeit, der Möglichkeit ironischen "Mißverstehens" lebt. Das Geheimnis der gleichzeitigen Identität und Nichtidentität von Ariadne und Zerbinetta, die im Libretto tatsächlich durch jenes ironisches "Mißverstehen" *verbunden* sind, hat er durch seine Äußerungen gewaltsam in die Sphäre klarer Unterscheidungen gerückt".

¹²⁰ Karen Forsyth, *Ariadne auf Naxos*, s. 159.

¹²¹ En samling av slike metaoperaer finnes i Francesca Savoia (red.), *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova: Costa & Nolan 1988. Se for øvrig Giulio Ferroni: "L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento", i: Maria Teresa Muraro (red.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze: Olschki 1978, vol. I s. 63–77.

skal forstås i forhold til hverandre, og mer interessert i de strukturelle aspektene ved denne blandingen. I andre del av *Ariadne på Naxos* stilles høykultur og lavkultur opp mot hverandre. Opera seria-figurenes alvor kontrasteres mot commedia dell'arte-figurenes lettsinn. Det er ingen tvil om at *Ariadne på Naxos* inneholder enkeltelementer fra kildematerialet om commedia dell'arte som Hofmannsthal hadde tilgang til. Spørsmålet er om det ikke også er overført hele strukturer fra en eller flere av disse kildene. Slik jeg ser det, er det mye som tyder på at librettoens struktur – blandingen av figurer fra opera seria og commedia dell'arte – er overført dels fra Molières *Le bourgeois gentilhomme*, og dels fra Gozzis fiaber.

Under arbeidet med *Ariadne på Naxos* beskrev Hofmannsthal i mai 1911 i et brev til Richard Strauss hvordan teaterplakaten for *Ariadne på Naxos* ville se ut. På rollelisten står blant annet Harlekin, Tartaglia og Brighella, "der eine Scaramouche" og "der andere Scaramouche".¹²² Som vi har sett ovenfor deltok to Scaramoucher i det italienske innslaget i nasjonenes ballett i Molières *Le bourgeois gentilhomme*. Det var ikke vanlig at flere zannier med samme navn optrådte i en commedia dell'arte-forestilling. Hofmannsthals bruk av to Scaramoucher er derfor en indikasjon på at han kan ha tatt utgangspunkt i nasjonenes ballett når han skrev andre del av *Ariadne på Naxos*. Senere reduserte Hofmannsthal antallet Scaramoucher fra to til en, og navnet ble endret til det italienske Scaramuccia. I tillegg er påfallende strukturelle likhetstrekk mellom det italienske innslaget i nasjonenes ballett og andre del av *Ariadne på Naxos*.

De italienske deltakerne fra nasjonenes ballett kan deles inn i to grupper: sangerne og commedia dell'arte-figurene. Gruppen med sangere består av to musikere – en kvinne og en mann – på samme måte som operafigurene i *Ariadne på Naxos* som består av Ariadne og Bacchus. De to italienske musikerne hos Molière synger en sang om kjærlighetens makt, og det gjør på sett og vis også Ariadne og Bacchus. Det italienske innslaget i nasjonenes ballett åpner med at den kvinnelig musikeren synger en "air" (sang eller arie). Deretter synger den mannlige musikeren et vers, før de forenes i en duett. Forholdet mellom Ariadne og Bacchus er strukturert på en lignende måte. Først synger Ariadne om at hun er trist og forlatt og vil dø. Senere entrer Bacchus scenen med en flott arie før operaen avsluttes med en duett.

¹²² Richard Strauss og Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, s. 112.

Gruppen med *commedia dell'arte*-figurer i *Le bourgeois gentilhomme* har mye til felles med Zerbinetta og hennes mannlige kolleger. *Commedia dell'arte*-figurene i nasjonenes ballett synger riktignok ikke, men de danser og mimer på samme måte som i *Ariadne på Naxos*. *Commedia dell'arte*-figurenes første innslag er hos Molière plassert rett før den mannlige musikerens entré på scenen. Også Zerbinetta og hennes trupp kommer med sitt innslag i forkant av Bacchus sin arie. I nasjonenes ballet avsluttes det italienske innslaget med at *commedia dell'arte*-figurene fremfører en gledesdans. Andre del av Hofmannsthals libretto domineres av Ariadne og Bacchus, men helt mot slutten får Zerbinetta komme til med en munter liten kommentar¹²³

Et fellestrekk mellom det italienske innslaget i nasjonenes ballett og *Ariadne på Naxos* er mangelen på handling. Det italienske innslaget er blottet for enhver narrativ handling, og består utelukkende av ulike opptrekk; av sang, mime og dans. Heller ikke i *Ariadne på Naxos* er det noen handling av betydning. Intrigen kan sammenfattes slik: "Ariadne er trist fordi Theseus har forlatt henne. Hun tror hun møter Døden, men det er guden Bacchus. Sammen forenes de i kjærlighetsrus."

Verken i nasjonenes ballett eller i andre del av *Ariadne på Naxos* er det noen form for samhandling mellom sangerne og *commedia dell'arte*-figurene. De to gruppene opptre på ulike plan i forestillingen. I andre del av *Ariadne på Naxos* er riktignok *commedia dell'arte*-figurene klare over at de befinner seg på scenen sammen med Ariadne. De får imidlertid ikke til å etablere kontakt med henne. Det er ikke noe som tyder på at operafigurene i andre del av *Ariadne på Naxos* i det hele tatt er klar over *commedia dell'arte*-figurenes nærvær.

På bakgrunn av de strukturelle likhetsstrekkene mellom det italienske innslaget i nasjonenes ballett i *Le bourgeois gentilhomme* og librettoen til *Ariadne på Naxos* mener jeg det er grunnlag for å hevde at strukturelle elementer har blitt overført fra Molières tekst til Hofmannsthals tekst. Det italienske innslaget i nasjonenes ballet kan ha utgjort det strukturelle utgangspunktet for andre del av *Ariadne på Naxos*.

Det er flere ganger blitt hevdet at Hofmannsthal lot seg inspirere av Gozzis fiaber når han blandet mytologiske figurer med *commedia dell'arte*-figurer i librettoen

¹²³ Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*, s. 47: "Kommt der neue Gott gegangen/ Hingegeben sind wir stumm!"

til *Ariadne på Naxos*.¹²⁴ Det er riktig at kontrasten mellom Zerbinetta og hennes ledsagere på den ene siden, og Ariadne og Bacchus på den andre siden, har visse likheter med strukturen i fiabene. Som nevnt konsoliderte Gozzi det tradisjonelle hierarkiet innen *commedia dell'arte* mellom høyt og lavt; mellom alvorlige og komiske roller. I andre del av *Ariadne på Naxos* er det som nevnt ikke ingen forbindelse mellom *commedia dell'arte*-figurene og operafigurene, til tross for Zerbinettas iherdige forsøk på å komme i kontakt med Ariadne. I fiabene er det derimot i høyeste grad kontakt mellom disse to gruppene. Vanligvis kommer de komiske figurene heltene og heltinnene til unnsetning på mange måter.

Det er også grunn til å presisere at selv om både Gozzi og Hofmannsthal blander elementer fra ulike sjangere, dreier det seg om ulike former for sjangerblandinger. I fiabene er flere sjangre lagt *oppå* hverandre. Av og til hevdes det at Gozzi blandet figurer fra *commedia dell'arte* med eventyrfigurer i fiabene. Denne misforståelsen opptrer ofte i kombinasjon med manglende kunnskap om *commedia dell'arte* og fiabenes tilblivelseshistorie. Gozzi skapte fiabene ved å skrive et scenario basert på et eventyr. Scenarioet skulle danne grunnlaget for en forestilling med den berømte *commedia dell'arte*-truppen til Antonio Sacchi. Alle fiabene ble skrevet for denne truppen. Resultatet var ikke en blanding av *commedia dell'arte*-figurer og eventyrfigurer. Resultatet var en dobbelhet knyttet til at hver av skuespillerne samtidig var en *commedia dell'arte*-figur og en eventyrfigur. Noe annet er at Gozzi som nevnt gjenetablerte skillet mellom alvorlige og komiske roller, slik at noen av figurene fremstod som helter og andre som klovner. Dette var imidlertid ingen nyskapning, men et grunnleggende trekk ved *commedia dell'arte* som teaterform. I andre del av *Ariadne på Naxos* finnes det ingen slik dobbelhet i figurene. Her dreier det seg om en sidestilt form for sjangerblanding, hvor en gruppe *commedia dell'arte*-figurer opptrer *ved siden av* en gruppe med operasangere.

Selv om det ikke er grunnlag for å hevde at andre del *Ariadne på Naxos* og Gozzis fiaber preges av samme form for sjangerblanding, finnes det andre strukturelle likheter mellom disse tekstene. De alvorlige figurene i Gozzis fiaber ble tildelt skrevne replikker. De komiske figurene hadde også noen skrevne replikker, men i tillegg hadde de ansvar for passasjer i scenariostil som de skulle bruke til improvisasjon. Som nevnt

¹²⁴ Se for eksempel Manfred Hoppe, "Ariadne auf Naxos. Entstehung", s. 66 og Roger Bauer, "Hofmannsthals Diener und Lustige Personen", *Hofmannsthal-Forschungen* 8 (1985) s. 7–16, på s. 12.

er improvisasjon i utgangspunktet utelukket i en libretto som *Ariadne på Naxos*. Likevel skapes det en illusjon av at mens operasangerne synger roller som er innøvd på forhånd, gjør Zerbinetta og hennes mannlige kolleger det som faller dem inn.

3.7 En garanti for improvisasjon: forspillet

Forutsetningen for at det skal kunne skapes en illusjon av improvisasjon i *Ariadne på Naxos* er bruken av to ulike handlingsplan. Som nevnt møter vi Zerbinetta og hennes ledsagere både som skuespillere bak scenen i forspillet og som *commedia dell'arte*-figurer i operaen. Truppen har forberedt en forestilling, men får i siste liten beskjed om at de må opptre sammen med en gruppe operasangere som skal oppføre et ganske annet verk for scenen.

Det er i forspillet det skapes en illusjon av at *commedia dell'arte*-skuespillerne vil komme til å improvisere i den etterfølgende operaen ”*Ariadne på Naxos*”. Illusjonen skapes ved hjelp av et kunstgrep som består av to elementer. For det første er improvisasjonen ikke planlagt. I siste øyeblikk skjer det noe uforutsett bak scenen som gjør at *commedia dell'arte*-truppen må til å ta sine improvisatoriske ferdigheter i bruk. For det andre skaper forspillet en kunstig kontrast mellom *commedia dell'arte*-skuespillerne og operasangere gjennom måten gruppene beskrives på i forspillet. *Ariadne* og *Bacchus* presenteres som operasangere som ikke kan improvisere og som må forholde seg til partituret. Skal de gjøre noe annet enn det som er planlagt på forhånd, kan de bare gjøre noe mindre. Komponisten og musikk læreren må foreta drastiske kutt i partituret for å tilpasse operaen til den nye sammensatte forestillingen. *Commedia dell'arte*-truppen nøyer seg derimot med en kort prat om operaens handling. De blir deretter enige om å blande seg inn i handlingen så snart anledningen byr seg. Til tross for at både *commedia dell'arte*-figurene og operasangerne i *realiteten* er operafigurer i librettoen til *Ariadne på Naxos*, skapes det et inntrykk av at gruppene er ulikartede, og at mens den ene gruppen må følge partituret i den etterfølgende operaen ”*Ariadne på Naxos*”, kan den andre gruppen improvisere.

I andre del av *Ariadne på Naxos* opptre *commedia dell'arte*-truppen på en måte som bidrar til å opprettholde inntrykket av at de improviserer. Som nevnt er operaen ”*Ariadne på Naxos*” preget av mangel på dramatisk handling. Selv betegnet

Hofmannsthal handlingen i som ”litt rettlinjet, kanskje litt altfor rettlinjet”¹²⁵, og at stykket ikke hadde noen dramatisk vending. Ifølge Hofmannsthal var dette et typisk trekk ved opera seria, og derfor helt på sin plass i *Ariadne på Naxos*.¹²⁶ Fraværet av handling er imidlertid også knyttet til at det ikke er noen kontakt mellom *commedia dell’arte*-figurene og operafigurene. Zerbinetta henvender seg til Ariadne, men får aldri noe svar. Grunnen til at Ariadne ikke svarer, er at hun ikke *kan* svare. Som operafigur er hun bundet av hva som står libretto og partitur, og der står det ikke noe om konversasjon med Zerbinetta. Mangelen på kontakt mellom de to gruppene bidrar derfor til å gi troverdighet til illusjonen av improvisasjon.

Som nevnt er improvisasjon ikke mulig innen opera på grunn av behovet for å koordinere tekst og musikk. I librettoen *Ariadne på Naxos* løses utfordringene knyttet til å overføre improvisatoriske elementer fra *commedia dell’arte* til opera ved hjelp av et kunstgrep. I forspillet gis det en slags garanti for at *commedia dell’arte*-truppen kommer til å improvisere i andre del av librettoen. Måten *commedia dell’arte*-figurene opptrer på når de blander seg inn i operaen ”*Ariadne på Naxos*”, er med på å opprettholde inntrykket av at de improviserer.

¹²⁵ Richard Strauss og Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, på s. 117: ”ein wenig geradlinig, vielleicht ein wenig allzu geradlinig.”

¹²⁶ Ibid., s. 118.

4 Ferruccio Busonis *Arlecchino* oder *Die Fenster*

4.1 Busoni: pianovirtuos, komponist og litterat

De færreste vil i dag forbinde noe med navnet Ferruccio Busoni (1866–1924) eller hans enakter *Arlecchino* oder *Die Fenster* (“*Arlecchino* eller *Vinduene*”) fra 1917.¹²⁷ I sin egen samtid var Busoni derimot et kjent navn. Som sønn av en italiensk far og en tysk mor vokste han opp i havnebyen Trieste, en by preget av blandingen av tyskspråklig og italiensk kultur. Hans musikalske evner som pianist ble tidlig oppdaget. Faren var svært ambisiøs på hans vegne. Allerede som barn startet Busoni å turnere som pianovirtuos. Gjennom hele livet representerte turnélivet en trygg inntektskilde for ham. Til tross for dette betraktet Busoni seg selv først og fremst som komponist. Han hadde en god penn og var en ivrig essayist. Selv om Busoni nøt stor respekt som komponist og skribent i engere kretser, forble han først og fremst en briljant pianist for det bredere publikum.¹²⁸ Det er først de senere årene det har vært en økende interesse for komponisten Busoni så vel blant forskere som blant utøvende musikere.

Busoni komponerte i alt fire operaer. Han hadde stor interesse for litteratur og skrev selv librettoene til alle sine operaer. Den første, *Die Brautwahl*, var basert på en historie av E.T.A. Hoffmann og ble første gang oppført i 1911. De to neste, *Arlecchino* oder *die Fenster* og *Turandot*, ble satt opp samtidig i Zürich i mai 1917. Busoni rakk aldri å fullføre sin siste opera, *Doktor Faust*, som han selv regnet som sitt hovedverk. Busonis etterlatte papirer inneholdt dessuten flere librettoer og skisser til librettoer.

Librettoen til *Arlecchino* ble påbegynt høsten 1913 under et opphold i Italia og ferdigstilt i Berlin i oktober 1914. Busoni begynte deretter å komponere musikken, men arbeidet ble avbrutt av en turné i USA. Høsten 1916 var partituret ferdig. *Arlecchino* var en enakters opera og ikke lang nok til fylle en hel aften. Busoni bestemte seg derfor i all

¹²⁷ Ferruccio Busoni, *Arlecchino* oder *Die Fenster*. *Ein theatralisches Capriccio*, Vollständiges, mit der Orchester-Partitur übereinstimmendes Textbuch, Breitkopf & Härtels Textbibliothek Nr. 413, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (uten dato). En nyere innspilling av *Arlecchino* er utgitt på Virgin Classics med Orchestre de l'Opéra de Lyon dirigert av Kent Nagano.

¹²⁸ For mer om Busonis liv, se Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography*, Oxford: Clarendon 1966 (litografisk opptrykk av førsteutgaven fra 1933). For mer om Busoni som komponist, se Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, London: Faber & Faber 1985.

hast for å bearbeide scenemusikken han tidligere hadde komponert til Carlo Gozzis *Turandot* til en opera. De to enakterne ble så presentert sammen under mottoet "La nuova commedia dell'arte".

I forrige kapittel startet jeg med en redegjørelse for Hugo von Hoffmannsthals kjennskap til commedia dell'arte før jeg gikk over til spørsmålet om hvordan elementer fra denne teatertradisjonen blir fremstilt i *Ariadne auf Naxos*. I dette kapittelet begynner jeg i motsatt ende, med en presentasjon av librettoen til *Arlecchino*. Deretter vil jeg se nærmere på tekstens tilblivelseshistorie og kilder.

4.2 Presentasjon av teksten. Forholdet til commedia dell'arte

Arlecchino består av en prolog, fire satser, et avsluttende opptog med dans og en epilog. Satsene har titler etter librettoens sentrale figur: "Arlecchino als Schalk" ("som spøkefugl"), "Arlecchino als Kriegsmann" ("som kriger"), "Arlecchino als Ehemann" ("som ektemann") og "Arlecchino als Sieger" ("som seierherre"). Handlingen er lagt til Arlecchinos hjemby Bergamo i Nord-Italia. Første sats åpner med at den livsfjerne og drømmende skredderen Matteo sitter utefor huset sitt og leser Dante. Samtidig er Arlecchino er inne og forfører hans kone Annunziata. Utgangsdøren er låst, og Arlecchino må hoppe ut av et vindu som befinner seg rett over der Matteo sitter. Han får Matteo til å tro at Bergamo står overfor en invasjon av fiendtlige, germanske tropper. Matteo blir lurt inn i huset sitt og låst inne. Senere på kvelden spaserer den lokale doktoren og abbeden forbi der Matteo bor. Han formidler opplysningene om det forestående angrepet. Doktoren og abbeden lover å varsle fra til borgermesteren, men begir seg i stedet til nærmeste vertshus. I andre sats kalles Matteo som rekrutt til "krigen" av Arlecchino forkledd som krigskaptein. Arlecchinos kone Colombina dukker uventet opp i tredje sats. Arlecchino er ikke særlig interessert i henne, men det er operatenoren Leandro. Det kommer til duell mellom de to mennene hvor Leandro blir drept. I siste sats kommer doktoren og abbeden ut av vertshuset og finner Leandros lik. Det viser seg imidlertid at Leandro ikke er død likevel, og sammen drar de til sykehuset. Matteo kommer hjem til seg selv, forvirret over ikke å ha funnet krigen. Han setter seg ned utenfor døra og begynner å lese Dante. Innne i huset er Arlecchino og Annunziata igjen ivrig opptatt med sitt.

Busonis libretto inneholder en blanding av ulike figurer. Noen er fra commedia dell'arte, som Arlecchino, Colombina og Dottor Bombasto. Andre er fra operaens

verden, som Leandro. Enkelte av figurene har ingen tilhørighet til en sjanger, som Ser Matteo.

I likhet med Hofmannsthal blander Busoni *commedia dell'arte*-figurer med figurer fra operalibrettier. Hos Busoni er hierarkiet mellom *commedia dell'arte*-figurer og operafigurer snudd på hodet: *commedia dell'arte*-figuren Arlecchino er en helt, mens operafiguren Leandro er en parodi på seg selv.

Arlecchino er kanskje den mest berømte av alle zanniene i *commedia dell'arte*. Til tross for denne "stjernestatusen" er det lite som kan sies sikkert om opphavet til navnet, eller om hvem som opprinnelig skapte denne figuren. Det er lett å beskrive hvordan han kler seg, men vanskelig å si *hvem* han er.

Innamoratiene glimrer med sitt fravær i Busonis libretto. Det innebærer blant annet at Arlecchino ikke lenger har noen sjef som det er hans oppgave å tjene. Arlecchino oppfører seg heller ikke som noen tjener. Selv om han ikke kan smykke seg med edle titler eller rikdom fremtrer Arlecchino som den eneste i librettoen som har full kontroll over handlingen.

4.3 Harlekin: En triumferende versjon av Don Giovanni?

Hovedpersonen i *Arlecchino* fremstår som en selvsikker og overlegen forfører. Her kan det kanskje trekkes linjer til det Busoni skriver om Don Giovanni-figuren i sin artikkel om Mozarts *Don Giovanni* og Liszts *Don Juan-Fantasie*:

"Gegen das trefflich gebaute Textbuch des abenteuerlichen Abbé Lorenzo da Ponte habe ich persönlich einzuwenden, daß der Held nicht sieghaft genug dargestellt ist, daß seine galanten Erfolge in dem Stücke nicht eben brilliant sind, daß er überdies mehr geschmeidig als dämonisch geraten ist. Er schleppt an den Folgen einer alten "Liaison", an der lästigen Figur der seine Wege durchkreuzenden Donna Elvira. (Don Giovannis Persönlichkeit sollte so überragend und einschüchternd sein (wo sie nicht werbend auftritt), daß eine Frau mit einer Anklage niemals an solchen Mann sich heranwagte.) – Wenn Donna Anna nicht lügt, dann – hat Don Giovanni vergeblich um sie geworben. Das kleine Liebesspiel mit einem Bauernmädchen entfesselt die bedenklichste, drohendste Situation. Schließlich ist es an dem Morde, nicht an seiner Lüsternheit, daß Don Giovanni zu Grunde geht. –"¹²⁹

("Mot den eventyrlige Abbé Lorenzo da Pontes utmerkede libretto vil jeg personlig innvende at heltene ikke er fremstår som seierssikre nok, at hans galante suksesser i stykket nettopp ikke er briljante, og at han i tillegg er blitt mer smidig enn demonisk. Han sleper på

¹²⁹ Gjengitt i Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922 på s. 258.

konsekvensene av en gammel forbudelse, på den plagsomme figuren Donna Elvira som stadig krysser hans veier. (Don Giovannis personlighet burde være så suveren og skremmende (hvor han ikke gjør kur til noen) at en kvinne aldri ville våge å fremsette en anklage overfor en slik mann.) Hvis Donna Anna ikke lyger, så har Don Giovanni gjort kur til henne forjeves. En liten flørt med en bondejente fører til den mest betenkelige, mest truende situasjon. Endelig er det ikke på grunn av sin utsvevende livsførsel at Don Giovanni går til grunne, men på grunn av mordet.”)

Don Giovanni og Arlecchino er i utgangspunktet svært ulike figurer. Arlecchino er zanni, mens Don Giovanni uten tvil ville ha vært innamorado hvis han skulle ha deltatt i en *commedia dell'arte*-forestilling. Klasseforskjellen mellom de to figurene fører imidlertid til at Arlecchino fremstå som ennå mer suveren. Som aristokrat nyter Don Giovanni godt av en rekke privilegier. I kraft av sin stilling kan han for eksempel tillate seg å legge an på en annen manns kone, forutsatt at vedkommende står lavere på rangstigen, slik han gjør med bonden Masettos kone Zerlina. Arlecchino har verken status eller penger. Til tross for dette gjør han akkurat som han vil, og tvinger omverdenen til å akseptere det. Som en mann av folket mangler han aristokratiets fintfølelse skrupler.

4.4 Busonis operaestetikk – forbindelsen til *commedia dell'arte*

I tillegg til å være utøvende musiker og komponist var Busoni en velformulert skribent. Han var spesielt interessert i musikkestetiske problemstillinger. I 1907 publiserte han første utgave av et lite hefte med tittelen *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* ("Utkast til en ny estetikk for tonekunsten").¹³⁰ Som flere har bemerket, var ikke Busoni så opptatt av å utvikle en systematisk argumentasjon i sine musikkestetiske skrifter.¹³¹ Tekstene fremstår snarere som samlinger av aforismer hvor ulike tanker er kjedet løst sammen. En av Busonis mest sentrale operaestetiske tekster, artikkelen "Von der Zukunft der Oper"¹³² fra mai 1913, er et godt eksempel på dette. Teksten består av sju korte avsnitt som alle er skilt fra hverandre ved hjelp av tre stjerner.

Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche,

¹³⁰ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest: C. Schmidt & co 1907.

¹³¹ Se for eksempel Martina Weindel, *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshafen: Florian Noetzel 1996, på s. 9 og Susanne Fontaine, *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel: Bärenreiter 1998 på s. 134–135.

¹³² Ibid. s. 189.

Unwahre, Unwahrscheinliche, gestellt sein müssen; auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden.“¹³³

(”Ord som synges på scenen vil alltid forbli en konvensjon og en hindring for enhver sannferdig virkning. For å komme fra denne konflikten med æren i behold må et handlingsforløp hvor personene synger, fra starten av være basert seg på det utroverdige, det usanne og det usannsynlige. Slik vil en umulighet støtte den andre, og begge vil bli mulige og akseptable.”)

”Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes. Und noch eine: in der des absoluten „Spieles“, des unterhaltenden Verkleidungstreibens, der Bühne als offenkundige und angesagte Verstellung; in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrhaftigkeit des Lebens. Dann ist es am rechten Platze, daß die Personen singend ihre Liebe beteuern und ihren Haß ausladen, und daß sie melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Explosionen auf hohen Tönen Fermaten aushalten; es ist dann am rechten Platze, daß sie sich absichtlich anders gebärden, als im Leben, anstatt daß sie (wie im unseren Theatern und in der Oper zumal) unabsichtlich alles verkehrt machen.“¹³⁴

(”En kommende mulighet finnes i tanken om det overnaturlige stoffet. Og nok en: i ideen om det absolutte ”spillet”, det underholdende forkledningsspillet, i scenen som åpenbar og varslet illusjon; i tanken om spøken og uvirkligheten som kontrast til livets alvor og virkelighet. Da er det på sin plass at personene synger sitt kjærlighet og hat til hverandre, at de havner i melodiske dueller, og at de holder fermataer på høye toner ved sterke følelsesutbrudd. Da er på sin plass at de med vilje ter seg annerledes enn i det virkelige liv, i stedet for å uforvarende gjøre alt feil (som i våre teatre og særlig i operaen).”)

”Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jeden Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe, wie einem Erlebnis.“¹³⁵

(”På samme måte som kunstneren ikke kan tillate seg å bli rørt hvis han skal røre andre – hvis hans ikke skal måtte bøte for dette med å miste kontrollen over sine virkemidler i samme øyeblikk – så kan heller aldri tilskueren betrakte det som skjer i teateret som virkelighet hvis han ønsker å føle den teatraliske virkningen – hvis den kunstneriske nytelsen ikke skal reduseres til menneskelig medfølelse. Skuespilleren ”spiller” – han opplever ikke. Tilskueren forblir vantro og derigjennom uhindret i sin åndelige evne til å motta og skjønne.”)

Ut fra tankene som Busoni gjør seg i dette sitatet er det klart at figurene fra *commedia dell'arte* passet som hånd i hanske i hans anti-realistiske operaestetikk. Busoni

¹³³ Ibid. s. 190.

¹³⁴ Ibid. s. 190–191.

¹³⁵ Ibid. s. 191.

innarbeidet senere artikkelen om operaens framtid i andreutgaven *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, som kom ut i 1916.¹³⁶

4.5 Tilblivelseshistorien – et levende møte med en død teaterform

Som nevnt fikk Busoni ideen til *Arlecchino* under en reise til Italia i 1912. Den 3. mai skriver han til vennen Egon Petri fra Firenze og forteller om en særegen teateropplevelse:

”Yesterday evening, passing through Bologna, we saw a theatre piece acted by Italian Masks. The Arlecchino cut a most impressive figure; he was personified by an actor who endowed him with a tinge of monumentality. Nowhere the low comedy of the Germans (into which – for example – my Thusman also lapsed). When Arlecchino entered as Captain, with an altogether false name, wearing leather knee-boots and a red cloak which stood up at the back like a cock’s feathers – due to the angle of his sword – he became exactly like one of Callot’s figures in Hoffmann’s “Prinzessin Brambilla”.¹³⁷

Flere år senere, i artikkelen ”Arlecchinos Werdegang” (”Hvordan Arlecchino ble til”) fra april 1921, hevder Busoni at *commedia dell’arte*-forestillingen i Bologna var en avgjørende inspirasjonskilde for librettoen:

”Die Idee zum ”Arlecchino“ gab mir die meisterhafte Darstellung eines italienischen Schauspielers (Piccello, wenn ich mich recht erinnere) der die alte Commedia dell’Arte wieder einzuführen versuchte und in dieser die Rolle meines Helden überlegen sprach und spielte. Um die nämliche Zeit lernte ich das römische Marionettentheater kennen, dessen Vorführung eines kleinen komischen Oper des zwanzigjährigen Rossini (”Die Reisetasche oder Gelegenheit macht Dieb“) mir einen ergreifenden Eindruck hinterließ. Aus diesen beiden Erlebnissen heraus, von denen das erste auf die Dichtung, das zweite auf die Komposition einen merklichen Einfluß ausübten, ergab sich mein ”theatralisches Capriccio“.¹³⁸

(”Ideen til ”Arlecchino“ fikk jeg av en italiensk skuespillers mesterlige opptreden (Piccello, hvis jeg husker rett). Han forsøkte å gjeninnføre den gamle *Commedia dell’Arte*, og i denne snakket og spilte han min helts rolle på en overlegen måte. På samme tid ble jeg kjent med det romerske marionetteater. Deres oppsetning av en liten komisk opera som Rossini hadde komponert da han var tyve (”Reisevesken eller Anledningen skaper tyven”), gjorde et gripende inntrykk på meg. Disse to opplevelsene resulterte i mitt ”teatraliske capriccio. Den første øvet en merkelig påvirkning på teksten, den andre på musikken.”)

¹³⁶ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 2. erweiterte Ausgabe, Leipzig: Insel 1916.

¹³⁷ Gengitt i engelsk oversettelse i Busoni, Ferruccio. *Selected Letters*, Translated and edited by Antony Beaumont, New York: Colombia University Press 1987, på s. 145.

¹³⁸ Ferruccio Busoni, ”Arlecchinos Werdegang“, i: Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922 s. 298–303, på s. 299.

Anthony Beaumont har argumentert for at Busonis møte med Schönbergs *Pierrot lunaire* var må anses som en viktig inspirasjonskilde for librettoen til *Arlecchino*. Busoni og Schönberg var omgangsvenner og gjensidig interessert i hverandres verker og musikkestetiske skrifter. Busoni hørte første gang *Pierrot lunaire* i anledning en konsert som ble arrangert hjemme hos ham. Schönberg selv var for anledningen dirigent. Spørsmålet om det kan sies å foreligge noen direkte påvirkning vil jeg komme tilbake til senere i dette kapittelet. Brevet som Busoni skrev Egon Petri to dager etter konserten formidler ikke bare hans entusiasme for sangsyklusen, men viser også at han besatt grundige bakgrunnskunnskaper når det gjaldt *commedia dell'arte*:

"On 17 June, a Tuesday, I enjoyed the great privilege of receiving the *Pierrot lunaire* ensemble in my house and of hearing a complete and wellnigh perfect performance of the cycle. A small audience was present, including Mengelberg, Schnabel, Serato; Schoenberg conducted ...

Schoenberg's *Pierrot lunaire* cycle is a work that stands alone and one hopes it will remain so. In it one finds masterful passages and some moments of genius. As if a large musical mechanism had been assembled from crumbled ingredients, and as if some of these ingredients have been put to uses other than those for which they were originally designed. It is unforgivable that the poems have not remained in their original French, which certainly comes closer to the "esprit" of their content. – This longing for the native hills of Bergamo doesn't "sound" in German.

It would have to be proven genealogically that *Pierrot* is a native of Bergamo. He is probably a borrowed Italian masque figure (*Arlecchino* comes from Bergamo) who was transformed by French comedy (Molière?). *Pierrot*'s costume is reminiscent of the Italian *Bajazzo* or *Pagliaccio* (man of straw) who is, however, neither a masque nor theatre character but a carnival figure. – The form of *Pierrot lunaire* is very satisfactory. It consists of three times seven poems, hence three movements. The number and sequence of these poems seems – *chemin faisant* – to have been established and thought out first. Everything came together during the process of composition. Although all are grotesque, one can describe the three parts as respectively lyric, tragic and humorous (according to their prevailing characteristics)."¹³⁹

4.6 Litterære formidlere – Gozzi og Hoffmann

Busoni selv nevnte verken Carlo Gozzi eller E.T.A. Hoffmann som inspirasjonskilder for *Arlecchino*. Disse forfatterne var imidlertid sentrale formidlere for *commedia dell'arte*-tradisjonen. Busoni var vel bevandret i så vel Gozzis som Hoffmanns tekster. I 1911 ble Gozzis *Turandot* satt opp på Deutsches Theater med scenemusikk komponert av Busoni. Det var Busoni som hadde tatt initiativet til oppsetningen. Programheftet til forestillingen inneholdt blant annet en kort artikkel av Busoni med tittelen "Zur "Turandot"-Musik" ("Til *Turandot*-musikken"). I artikkelen forklarer Busoni at han som komponist valgte å ta utgangspunkt i den italienske originalversjonen av stykket. I

den forbindelse kritiseres også Friedrich Schillers tyskspråklige bearbejdelse *Turandot*, som på denne tiden nok var langt mer berømt enn originalen. Busoni begrunner sin kritikk på denne måten:

”Was mir das Wesentlichste war: die Empfindung, daß es sich fortwährend – selbst bei den ins Tragische grenzenden Szenen – um ein Spiel handelt, fällt bei Schiller durchaus fort. Zu dieser Wirkung tragen vorzüglich die den Italienern vertrauten Maskenfiguren bei, die eine Brücke vom venezianischen Publikum in den fingierten Orient der Bühne schlagen und so die Illusion eines wirklichen Vorgangs wieder vernichten. Besonders fällt diese vermittelnde Rolle dem Pantalone zu, welcher den Witz des Venezianers verkörpert und mit seinen Anspielungen auf die heimatliche Stadt und seinen dialektischen Redewendungen ununterbrochen an die reale Umgebung erinnert. Dieser fortwährende bunte Wechsel von Passion und Spiel, von Realem und Irrealem, von Alltäglichkeit und exotischer Phantastik war es, der mich an dem „chinesischen Theater-Märchen“ Gozzis am meisten gereizt hat.“¹⁴⁰

”Det som var det vesentligste for meg: fornemmelsen av at det hele tiden – selv i de scenene som grenser mot det tragiske – dreier seg om et spill, forsvinner hos Schiller. Det er maskefigurene som italienerne var så fortrolige med, som på en utmerket måte bidrar til denne effekten. De slår en bro fra det venezianske publikumet over til scenens kunstige Orient. På denne måten brytes illusjonen av at det som foregår på scenen, er virkelig. Det er særlig Pantalone som står for denne formidlende rollen. Han er innbegrepet av venezianerens vidd, og med sine hentydninger til hjembyen og dens lokale dialekt fungerer han som en kontinuerlig påminnelse om de reelle omgivelsene. Dette ustanselige, fargerike vekselspillet mellom lidenskap og spill, mellom virkelig og uvirkelig, mellom hverdagslighet og eksotisk fantastikk, var det som sjarmerte meg mest ved Gozzis ”kinesiske teatereventyr”.)

Det Busoni savner hos Schiller, er inntrykket av at den dramatiske handlingen er kun et spill og ikke virkelighet. Snaue to år i forkant av artikkelen om operaens framtid, lovpriser Busoni *Turandot* på bakgrunn av stykkets illusjonsbrytende kvaliteter. Interessant nok synes det som om Busoni i denne sammenhengen oppfatter *commedia dell'arte*-maskene som nærmest realistiske skikkelser – kjente og kjære for det opprinnelige publikumet. Det er *blandingen* av eventyrfigurer og figurer fra *commedia dell'arte* som fører til at illusjonen på scenen brytes.

E.T.A. Hoffmann har trolig vært en av de viktigste formidlerne for Busonis interesse for Carlo Gozzis og *commedia dell'arte*. Dialogen *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*¹⁴¹ inneholder for eksempel utførlige passasjer om Gozzis stykker

¹³⁹ Gjengitt i engelsk oversettelse i Busoni, Ferruccio. *Selected Letters*, på s. 169.

¹⁴⁰ Ferruccio Busoni, ”Zur ”Turandot“-Musik“, *Blätter des Deutschen Theaters* 1911 nr. 6 (27. Oktober 1911) s. 83–84, på s. 84.

¹⁴¹ E.T.A. Hoffmann, ”Seltsame Leiden eines Theaterdirektors”, i E.T.A. Hoffmann, *Werke in fünf Bänden*, Band 3, Köln: Luiza Prösdorf 1965, s. 7–97.

Turandot og *Kjærligheten til tre appelsiner*¹⁴² Ennå mer interessant er dialogen ”Der Dichter und Der Komponist”¹⁴³ som inngår i Hoffmanns *Die Serapions-Brüder*, en tekst vi med sikkerhet vet at Busoni kjente til.¹⁴⁴ I samtale med forfatteren Ferdinand lufte komponisten Ludwig sine tanker om hva slags dikterisk stoff som egner seg seg for operaen – ”was für ein Sujet für die Oper paßt”.¹⁴⁵ I likhet med Busoni er Ludwig opptatt av at det i opera må finnes en substansiell sammenheng mellom ord og musikk. I en autentisk opera fremstår musikken som en nødvendig konsekvens – ”notwendiges Erzeugnis” – av teksten.¹⁴⁶ Siden musikken er ”die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs” – et fjernt ånderikes hemmelighetsfulle språk”, må potensielle librettister begi seg ut på en reise til disse fjerne trakter.¹⁴⁷ Ludwig fremhever i den sammenheng Gozzis fiaber som det ideelle råmateriale for en libretto:

”Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opersujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.”¹⁴⁸

(”Tenk på den vidunderlige Gozzi. I sine dramatiske eventyr har han gjennomført det jeg forlanger av operadikterern. Det er ubegripelig at denne rike kilden til fortreffelige operahandlinger til dags dato ikke har blitt oftere benyttet.”)

Ludwig følger opp rosen av Gozzis forfatterskap med en utførlig gjengivelse av hans stykke *Il corvo* (”Ravnen”). Også hos Hoffmann fremheves blandingen av figurer fra *commedia dell’arte* og figurer fra eventyr som en sentral kvalitet ved Gozzis stykker. Nettopp på dette punktet er det imidlertid en sentral forskjell på hvordan Hoffmann og Busoni leser Gozzi. Mens Busoni fascineres av *kontrasten* mellom eventyrfigurerne og komediantene, beundrer komponisten Ludwig og forfatteren Ferdinand *sammenflettingen* av det tragiske og det komiske, som de hevder Gozzi har gjennomført på en så smidig måte at de to elementene smelter sammen til en høyere enhet (”so

¹⁴² Ibid. For *Turandot*, se s. 58–60. For *Kjærligheten til tre appelsiner*, se s. 88–94.

¹⁴³ E.T.A. Hoffmann, ”Der Dichter und Der Komponist”, in: *Die Serapions-Brüder*, Zürich: Artemis & Winckler 1995 s. 76–99

¹⁴⁴ Se Busonis innledning til Hoffmanns fantastiske historier, opprinnelig skrevet i 1914, og gjengitt i Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922 s. 193–196, på s. 195–196.

¹⁴⁵ E.T.A. Hoffmann, ”Der Dichter und Der Komponist”, på s. 82.

¹⁴⁶ Ibid. s. 83.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid. s. 84.

gefügtig, daß beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt").¹⁴⁹ Også når det gjelder virkningen av blandingen mellom *commedia dell'arte* og eventyr på publikum, tenker Busoni og Hoffmann ganske ulikt. Hoffmann mener blandingen virker gripende på en egen, vidunderlig måte ("das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift").¹⁵⁰ Busoni er, som vi har sett, overhodet ikke interessert i at publikum skal bli grepet. Tvert imot er hans mål at tilhøreren ikke på noe punkt skal suges inn i den dramatiske handlingen på en slik måte at han glemmer at det dreier seg om spill og illusjon. Mens Hoffmanns argumenter ut fra en tradisjonell romantisk estetikk, virker Busonis anti-realisme og anti-illusjonisme langt mer "moderne". Det er trolig riktigere å sammenligne Busonis estetikk på dette punktet med Brechts teori om "Verfremdung" enn å jevnføre han med Hoffmann.

På denne bakgrunn mener jeg det blir for unyansert når Susanne Fontaine i studien *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren* ("Busonis "Doktor Faust" og det vidunderliges estetikk") hevder at Busoni utelukkende forholder seg til Hoffmann og Gozzi i sine operaestetiske skrifter i stedet for å gå i dialog med samtidens teoretikere.¹⁵¹ Som jeg har prøvd å vise, kan det på ingen måte settes likhetstegn mellom Hoffmanns operaestetikk på den ene siden og Busonis på den andre. Gozzi selv skrev ingen operaestetiske skrifter. Busonis interesse for Hoffmann må sannsynligvis også forstås som en implisitt avvisning av Richard Wagner, 1800-tallets mest innflytelsesrike operateoretiker. For selv om Busoni var full av beundring for det wagnerske "Musikdrama", mente han at Wagners system verken kunne videreutvikles eller forbedres av andre komponister. Busoni framstiller Wagner som skaperen av en unik musikkdramatisk form som ikke kunne kopieres av andre:

"Wagner, ein germanischer Riese, der im Orchesterklang den irdischen Horizont streifte, der die Ausdrucksform zwar steigerte, aber in ein System brachte (Musikdrama, Deklamation, Leitmotiv), ist durch die selbstgeschaffenen Grenzen nicht weiter steigerungsfähig. Seine Kategorie beginnt und endet mit ihm selbst, weil er sie zur höchsten Vollendung, zu einer Abrundung brachte; sodann, weil die selbstgestellte Aufgabe derart war, daß sie von einem Menschen allein bewältigt werden konnte."¹⁵²

"Wagner, en germansk kjempe, som i orkesterklang streifet den jordiske horisont; som forsterket uttrykksformen, men brakte det i et system (Musikkdrama, deklamasjon, ledemotiv), kan på grunn av de grensene han selv skapte, ikke overgå. Hans kategorier

¹⁴⁹ Ibid. s. 88.

¹⁵⁰ Ibid. s. 88.

¹⁵¹ Susanne Fontaine, *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren*, på s. 144.

¹⁵² Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 2. erweiterte Ausgabe, s. 12

begynner og slutter med ham selv, fordi han brakte dem til høyeste fullendelse, til en avrunding, og i tillegg fordi oppgaven han hadde gitt seg selv, var slik at den kunne takles av et eneste menneske alene.”

Heller ikke ellers stilte Busoni seg likegylding til samtidens musikklivet. Som vi skal se senere i dette kapittelet, møtte han et verk som Arnold Schönbergs nyskapende og eksperimentelle sangsyklus *Pierrot lunaire* med både nysgjerrighet og entusiasme. Det som Busoni motsatte seg, var derimot tanken om at det nye og moderne hadde en inherent verdi:

”Die vergänglichen Eigenschaften machen das ”Moderne” eines Werkes aus; die unveränderlichen bewahren es davor, ”altmodisch” zu werden. Im ”Modernen” wie im ”Alten” gibt es Gutes und Schlechtes, Echtes und Unechtes. Absolut Modernes existiert nicht – nur früher und später Entstandenes; länger blühend oder schneller welkend. Immer gab es Modernes, und immer Altes.”¹⁵³

(“De forgjengelige egenskapene utgjør det ”moderne” ved et verk; de uforanderlige bevarer det fra å bli ”gammeldags”. Så vel i det ”moderne” som i det ”gamle” finnes det godt og dårlig, ekte og uekte. Det absolutt moderne eksisterer ikke, bare det som har oppstått før eller senere; som har blomstret lengre eller visnet raskere. Alltid har det moderne eksistert, og alltid det gamle.”)

I stedet for å tillegge det moderne verdi i seg selv, tar Busoni utgangspunkt i et ahistorisk begrep om kvalitet. Han forbeholder seg retten til å finne noe vakkert i det meste, uavhengig av tid og sted. I sin estetikk framstår Busoni mindre som anti-modernist enn som eklektiker.

4.7 Busonis tilgang til sekundærlitteratur om *commedia dell’arte*

Som nevnt vil en ren gjennomlesning av librettoen til *Arlecchino* peke i retning av at Busoni har hatt godt kjennskap til *commedia dell’arte* som teatertradisjon. Dette kommer implisitt til uttrykk ved at han gjør bruk av formler som er typiske for *commedia dell’arte*, for eksempel forkledningsspill. I tillegg finnes det uttalelser i Busonis brevveksling som indikerer at han kunne mye om *commedia dell’arte*.¹⁵⁴ Det er grunn til å tro at han har hatt tilgang til og benyttet seg av teaterhistoriske fremstillinger. Busoni er imidlertid ikke ”kanonisert” i samme grad som Hugo von Hofmannsthal. Det har derfor vært mindre forskning på hans verk og de kilder han benyttet seg av. Busonis

¹⁵³ Ibid. s. 6.

kunnskaper til *commedia dell'arte* som historisk fenomen vil derfor foreløpig utgjøre hvite flekker på kartet. Man er henvist til det han selv beretter, og til det som kan sluttes ut fra faktiske omstendigheter. I den forbindelse har jeg bare vært i stand til å oppdrive én enkelt faglitterær artikkel om *commedia dell'arte* som Busoni med all sannsynlighet kjente til. I forbindelse med oppsetningen av Gozzis *Turandot* med scenemusikk av Busoni i oktober 1911 ga Deutsches Theater ut et hefte viet til Gozzi, *commedia dell'arte* og Busoni.¹⁵⁵ Heftet inneholdt foruten Busonis egen artikkel ”Zur ”Turandot“-Musik”, en artikkel av oversetteren Karl Vollmoeller om Gozzi, utdrag fra Gozzis memoarer, en artikkel av Stefan Zweig om Busoni, samt en kort artikkel om ”Commedia dell'arte” av en viss Charles Fischer.¹⁵⁶ I likhet med Philippe Monnier setter Fischer improvisasjonen i sentrum for sin fremstilling. Artikkelen begynner slik:

”Nie wird die Schauspielkunst ganz darauf verzichten, Improvisation zu sein. Sie liegt ihr zu tief im Blut, ist zu eng in ihrer Tradition verankert. Auch heute noch glimmt sie under der Asche fort: nicht bloß an Provinzbühnen, an denen manchmal der Zwang besteht, in ganz wenigen, flüchtigen Proben heute die, morgen jene große Rolle zu übernehmen, so daß der schnell gelernte Text oft weniger dem Dichter als der momentanen Eingebung des Schauspielers und des – Souffleurs entspringt –; aber auch an den großen, großstädtischen Bühnen, an denen Schauspielerei zum Studium, zur ernsten, schweren, gewissenhaften Arbeit wird, die in langen, sorgfältigem Probefleiß jeden Ton, jede Gebärde mir aller Präzision festlegt, selbst hier wird Glück, Laune, Eingebung des Augenblicks, Stimmung und Nervosität des Abends entscheidend, und gerade ihnen ist oft das Beste, Überraschendste, das Unheimlichste der Wirkung zuzuschreiben.

Der Schauspieler lebt nun einmal von Moment, – wenn er auch heute nur das Wie, nicht mehr das Was seiner Kunst, nur seine Art, den Text zu bringen, nicht mehr den Text selbst zu improvisieren braucht. Wie es in den Tagen der *Commedia dell'arte* der Fall war.

Die Stegreifkomödie oder *Commedia dell'arte* – sie ist italienischen Ursprungs, und der Italiener Gherardi brachte sie nach Frankreich, ein anderer Italiener, Bastiari, nach Deutschland – war der Versuch der Schauspieler, sich vom Dichter teilweise oder ganz zu emanzipieren. Nur der eigenen Kunst wollten sie vertrauen und zwangen diese, ganz der Inspiration des Moments hingegeben, in freier Erfindung aus dem Augenblick heraus dichterisch und mimisch zugleich zu schaffen“ (s. 89–90).

”Skuespillerkunsten vil aldri kunne helt gi avkall på å være improvisasjon. Det ligger den for dypt i blodet, er for nært knyttet til dens tradisjonen. Også i dag gløder det fortsatt under asken: ikke bare på provinsscener, hvor man ofte er tvunget til på grunnlag av noen flyktige prøver å øve inn snart den ene, snart den andre store rollen, slik at den raskt lærte teksten har mer til felles med øyeblikkets – og sufflørenes – innfall enn med dikteren. Men også på de store storbyscenene, hvor skuespilleriet blir til studium, til tungt, samvittighetsfullt arbeid, hvor hver tone og hver gest blir filt på lenge og møysommelig, selv her blir hell, lune, øyeblikkets innfall, stemningen og kveldens nervøsitet bestemmende. Det beste, mest

¹⁵⁴ Se for eksempel Busonis brev til Egon Petri av 19. juni 1913 med bemerkninger om *commedia dell'arte*-figuren Pierrot, gjengitt i Ferruccio Busoni, *Selected Letters*, Translated and edited by Antony Beaumont, New York: Colombia University Press 1987 s. 169.

¹⁵⁵ *Blätter des Deutschen Theaters* 1911 nr. 6 (27. Oktober 1911)

¹⁵⁶ Charles Fischer, ”Commedia dell'arte”, *Blätter des Deutschen Theaters* 1911 nr. 6 (27. Oktober 1911), s. 89–92

overraskende og uhyggelige ved virkningen av en forestilling må ofte tilskrives disse faktorene.

Skuespilleren lever nå en gang av øyeblikket – selv om han i dag bare trenger å vite ”hvordan” ikke ”hva”, og selv om han bare må kunne vite hvordan han skal fremføre teksten, ikke hvordan han skal improvisere den. Slik det var i Commedia dell’arte sine dager.

Den improviserte komedien eller Commedia dell’arte – den er av italiensk opphav og ble av Gherardi brakt til Frankrike, av Bastiari, en annen italiener, til Tyskland – var skuespillernes forsøk på å løsrive seg delvis eller helt fra dikteren. Kun sin egen kunst ville de stole på. Med utgangspunkt i den plutselige inspirasjon og øyeblikkets innfall tvang de seg selv til å skape både på et dikterisk og et mimisk plan” (s. 89–90).

For Fischer er improvisasjonen derfor skuespillerkunstens egentlige domene. Kun på dette området kan skuespillerne være fri fra forfatterens tvang. Kun her kan de skape noe selvstendig. Selv om alt skuespill nødvendigvis vil innebære en viss grad av improvisasjon, var det bare i commedia dell’arte at det særegne ved skuespillerkunsten ble rendyrket. Sann sett fremstår commedia dell’arte hos Fischer som den mest autentiske av alle teaterformer. Og det kan ikke overraske at han – etter en gjennomgang av den improvisatoriske teknikken og de ulike maskene – velger å avslutte sin artikkel med en parafrasere over Gherardis utsagn om at det ville innebære skuespillerkunstens forfall om den ble tvunget til å snakke fremmede stemmer etter munnen og selv gi fullstendig avkall på fantasien.¹⁵⁷

4.7 En talerolle til besvær

Som nevnt innledningsvis har jeg i denne oppgaven ingen ambisjoner med hensyn til de musikalske aspektene ved operaene jeg skriver om. Da jeg ikke har musikkvitenskaplig kompetanse, er det naturlig å begrense seg til librettoene. Når det gjelder *Arlecchino*, har jeg likevel valgt å ta for meg ett aspekt som ligger utenfor selve teksten. Strengt tatt dreier det seg heller ikke om et aspekt ved musikken. For *Arlecchino* synger ikke. Han snakker.

Busoni var på ingen måte den første komponisten i historien som valgte å la en av sine operafigurer snakke. For eksempel er Pasha Selim i Mozarts singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (”Bortføringen fra haremet”) fra 1782 en ren talerolle. Det som er spesielt med Busonis *Arlecchino*, er at det er hovedrollefiguren som snakker. Til tross for at Busoni ellers berettet villig om bakgrunnen for sine egne verker og hvordan

¹⁵⁷ Ibid. s. 92.

de skulle forstås, uttalte han seg aldri om motivasjonen for å gjøre Arlecchino til en talerolle. I forskningslitteraturen om Busoni har det blitt lansert flere teorier som forsøker å belyse dette fenomenet.

I sin grundige studie *Ferruccio Busoni als Librettist*¹⁵⁸ fra 1996 presenterer Claudia Feldhege en todelt forklaring på hvorfor Arlecchino snakker i stedet for å synge. For det første trekker hun forbindelseslinjer mellom Arlecchinos talerolle og tradisjonelle teorier om Harlekin-figurens demoniske opphav. Feldhege ser Arlecchinos talerolle som et forsøk fra Busonis side på å synliggjøre figurens demoniske opphav på overfor tilskuerne: "ein zur Dämonisierung dieser Gestalt bestimmter Kunstgriff."¹⁵⁹

Feldheges andre forklaring på hvorfor Busonis lot Arlecchino snakke, henger nøye sammen med hennes overordnede fortolkning av librettoen. Slik hun ser det, må *Arlecchino* først og fremst leses som en personlig bekjennelse og som en satire over de rådende samfunnsforholdene på den tiden Busoni skrev librettoen:

"Zum einen trat Busoni, der bis zu diesem Zeitpunkt lediglich als Bearbeiter fremder Texte in Erscheinung getreten war, mit diesem Text [librettoen til *Arlecchino*] erstmals als Neuschöpfer, als eigenständiger Dichter vor die Öffentlichkeit ... Darüber hinaus wird die bereits in den mystischen Libretti beobachteten Neigung Busonis zum – dort allerdings versteckten – persönlichen Bekenntnis hier nun unmißverständlich offenbar, indem er sich mit diesem Text – Resultat der Entstehungszeit – erstmals und eindeutig als Kritiker der herrschenden gesellschaftlichen Zustände betätigt. Und schließlich, als Ergebnis der von ihm geübten Gesellschaftskritik, entfernt sich Busoni mit seinem *Arlecchino* von seiner eigenen Theorie ... deren zufolge eine Opernhandlung ausschließlich im Bereich des Übernatürlichen, des Wunderbaren oder aber im Bereich des Unnatürlichen, des absoluten Spiels anzusiedeln war" (s. 129)

("For det første fremstod Busoni, som hittil bare hadde vist seg som bearbeider av andres tekster, med denne teksten [librettoen til *Arlecchino*] for første gang overfor offentligheten som nyskaper og selvstendig dikter ... Videre blir Busonis hang til personlige bekjennelse (som allerede kan observeres, om enn skjult, i de mystiske librettoene) åpenbar på en umiskjennelig måte. Med denne teksten, som må betraktes som et resultat av den perioden den ble til i, gjør han seg for første gang entydig til kritiker av de herskende samfunnsmessige forholdene. Og endelig, som resultat av hans samfunnskritikk, fjerner Busoni seg med *Arlecchino* fra sin egen teori ... hvoretter handlingen i en opera utelukkende skal være å finne i området for det overnaturlige og det fantastiske, eller i området for det unaturlige og det absolutte spill" (s. 129)

Ifølge Feldhege må Arlecchinos talerolle forstås som en nødvendig konsekvens av at Den første verdenskrigs grusomheter hadde ledet Busoni til å bruke kunsten som redskap for sin samfunnskritikk. Når Busoni ikke lenger så seg i stand til å respektere grunnprinsippene for sin egen operaestetikk, var følgen at han heller ikke lenger kunne

¹⁵⁸ Claudia Feldhege, *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1996

komponere en vanlig opera. Gjennom sine samfunnssatiriske bemerkninger forbrøt Arlecchino seg mot Busonis operaestetiske regelverk. Følgelig måtte han også fratas sin identitet som operafigur, noe som bare kunne skje ved å nekte ham retten til å synge:

”Busoni hatte sich immer dagegen verwahrt, eine ”Weltanschauung” in Töne zu setzen. Arlecchino aber, mit seiner antiautoritären (und damit genuin antibürgerlichen) Gesinnung ist unverkennbar Repräsentant einer solchen, die zudem, wie Busoni mehrfach betont hatte, auf seinen persönlichen Überzeugungen gegründet ist. Die Zuweisung einer Sprechrolle für die Figur des Arlecchino erweist sich demnach nicht nur als ein zur Dämonisierung dieser Gestalt bestimmter Kunstgriff, sondern, da Busoni offenbar nicht gewillt war, auch seine persönlichen Bekenntnisse ”der musikalischen Form zu opfern”, geradezu als Gebot” (s. 166).

”Busoni hadde alltid vegret seg mot å sette en ”verdenskanskelse” til musikk. Arlecchino med sitt anti-autoritære (og dermed også anti-borgerlige) sinnelag er imidlertid en umiskjennelig representant for en slik ”verdenskanskelse”, som i tillegg, slik Busoni gjentatte ganger har understreket, er basert på hans personlige overbevisninger. Å gi Arlecchino-figuren en talerolle fremstår da ikke kun som et kunstgrep for å demonisere denne skikkelsen, men også, da Busoni åpenbart ikke var villig til å ofre sine personlige bekjennelser ”til fordel for den musikalske form”, rett og slett som en plikt” (s. 166).

Det er riktig at Busoni i etterkant har betegnet librettoen til *Arlecchino* som som en personlig bekjennelse. I artikkelen ”Zu seiner Deutung”, opprinnelig skrevet i 1918, begrenses dette aspektet til å gjelde Arlecchinos ytringer.¹⁶⁰ Tre år senere, i artikkelen ”Arlecchinos Werdegang”, karakteriseres derimot librettoen i sin helhet som ”dramatisiertes Bekenntnis”.¹⁶¹ Jeg er videre enig i at librettoen formidler en følelse av avsmak og forakt for krig og alt som har med krig å gjøre. Etter min mening lar det seg imidlertid vanskelig gjøre å utlede noen konkret samfunnskritikk ut fra Busonis tekst. Til det er de satiriske bemerkningene for ubestemte. Allerede i prologen presiseres det dessuten at librettoens tekst ikke kan forstås bokstavelig (”deute es drum nicht völlig à la lettre/ nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand”). Bruken av ordtak og ordtaklignende formuleringer (”sprichwörtlich abgefaßt) gir også en indikasjon på en ambisjon om allmenngyldighet og universalitet fra forfatterens side. Det er ikke *hva* Arlecchino sier, men *hvem* han *er*, som er det sentrale. Han er først og fremst en *teaterfigur*.

¹⁵⁹ Ibid. s. 166.

¹⁶⁰ Ferruccio Busoni, ”Zu seiner Deutung”, i: Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922 s. 304

¹⁶¹ Ferruccio Busoni, *Arlecchinos Werdegang*, s. 300.

Anthony Beaumont har i sin bok om Busoni hevdet at talerollen i *Arlecchino* må tolkes som en direkte påvirkning fra Schönbergs *Pierrot lunaire*. Beaumont viser til Busonis brev til Egon Petri i anledning av fremførelsen av *Pierrot lunaire* (gjengitt ovenfor i punkt), og bemerker videre :

”Beside Busoni’s insights into Schoenberg’s score, the letter also shows how the whole literary-historical question of the *commedia dell’arte* was at that time foremost in his thoughts. *Pierrot* appears to have been the catalyst in his own searches; within a few weeks he had sketched a first draft for his libretto of *Arlecchino* and (as one direct influence of Schoenberg) he resolved that his protagonist was to speak rather than sing.”¹⁶²

Jeg mener det kan fremmes flere motargumenter mot en slik teori. For det første nevner Busoni verken i artikler eller i brev noe om at Schönbergs *Pierrot lunaire* skulle vært en viktig inspirasjonskilde for *Arlecchino*. Dessuten er en talerolle og en ”Sprechstimme” svært ulike ting. Sistnevnte er en mellomting mellom tale og sang.

Det er interessant å merke seg at Busoni ifølge egne utsagn ikke hadde en operascene, men et teaterscene tankene da han skrev librettoen til *Arlecchino*. Opprinnelig så Busoni for seg et samarbeid med Max Reinhardt, som han godt kjennskap til gjennom oppsetningen av *Turandot* i 1911:

“While sketching the piece, I had [Max] Reinhardt in mind. It calls for a speaking role and provocative production. More than 45 orchestral players would be superfluous and therefore I envisage the “Deutsches Theater” as the appropriate milieu for it.”¹⁶³

På grunn av problemer knyttet til krigen måtte Busoni etter hvert skrinlegge planene om å få *Arlecchino* satt opp i Berlin hos Max Reinhardt. Det lyktes imidlertid Busoni å få en av de største stjernene fra Reinhards scener, Alexander Moissi, til Zürich for å spille hovedrollen som Arlecchino. Moissi kom opprinnelig fra Busonis hjemby Trieste, og hadde først i voksen alder lært seg tysk. Han snakket språket markant italiensk aksent, og hadde etter hvert utviklet dette til et noe av et personlig varemerke. Det var derfor ikke bare Busoni som mente Moissi hadde en ”umiskjennelig stemme”.¹⁶⁴ Moissi hadde også en bakgrunn som mislykket operasanger.

¹⁶² Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, s. 209.

¹⁶³ Busoni i brev til Edith Andrae fra 31.12.1915. Gjengitt i engelsk oversettelse i Busoni, Ferruccio. *Selected Letters*, på s. 228.

¹⁶⁴ Busoni i brev til Edith Andrae skrevet i juli 1916. Gjengitt i engelsk oversettelse i Busoni, Ferruccio. *Selected Letters*, på s. 242.

Slik jeg ser det, må Arlecchinos talerolle forstås på bakgrunn av at han først og fremst er en figur fra *commedia dell'arte*. Talerollen markerer at han ikke er en operafigur, men en teaterfigur. I forhold til de andre figurene i operaen fremstår Arlecchino også med uventet spontantitet. Ingen forventer at en hovedrolleinnehaveren i en opera skal snakke seg gjennom en hel forestilling. Ved at Arlecchino ikke synger, men snakker, skapes det også et inntrykk av at han egentlig kan si og gjøre hva han vil. Det kan synes som om Arlecchino ikke har pugget rollen sin på forhånd. Med andre ord bidrar talerollen til å skape en illusjon av improvisasjon.

4.8 En teatralisk *capriccio* i fire satser

Mens arbeidet med *Arlecchino* ennå befant seg på et skissestadium benyttet Busoni seg av en undertittel – *Eine Marionetten-Tragödie mit Musik*. I den endelige versjonen er denne undertittelen endret til *Ein theatralisches Capriccio*. Ordet “*capriccio*” er kommer fra italiensk og betyr noe i retning av et plutselig, lunefullt innfall. Fra slutten av 1500-tallet ble ordet også brukt som et musikkterminologisk begrep, som betegnelse på madrigaler, stykker for instrument og stemme, og rent instrumentale musikkstykker.¹⁶⁵ I stedet for å fungere som etikett på en bestemt musikalsk teknikk eller struktur, viste “*capriccio*” til noe mer overgripende og abstrakt, til noe ved et musikkstykke som ble oppfattet som både lunefullt og tilsynelatende vilkårlig.¹⁶⁶ Ikke uventet forbandt ulike komponister nokså ulike ting med “*capriccio*”. Hos Schumann viste det til en sjanger som blandet det sentimentale og det vittige, mens Mendelssohn og Brahms brukte “*capriccio*” som en betegnelse på korte, humoristiske pianostykker.¹⁶⁷ Det spesielle med Busonis undertittel er at betegnelsen *capriccio* ikke står alene, men kobles til adjektivet “teatralisk”. Man spør seg om undertittelen selv må forstås som et lunefullt innfall fra Busonis side. Ikke nok med at ordet “*capriccio*” er tvetydig. Også adjektivet “*theatralisch*” har flere betydninger. Det kan fungere både som en nøytral henvisning til alt som har med teater å gjøre, og som en betegnelse på noe som oppfattes som affektert og unaturlig. Hvordan skal så sammenstillingen av disse to tvetydige begreper forstås? Etter min mening, er det nærliggende å tro at ordet “*capriccio*” er brukt i sin musikkterminologiske betydning, og at det uvante adjektivet antyder at det

¹⁶⁵ Jf. Erich Schwandt, “*Capriccio*”, i: Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume Five, London: Macmillan 2001, s. 100–101, på s. 100.

¹⁶⁶ Ibid.

dreier seg om en nytolkning. Jeg mener dette understøttes av at Busoni også ellers i *Arlecchino* leker med musikalske begreper. Librettoen er for eksempel ikke delt opp i akter, men i ”satser”, et ord som vanligvis bare brukes om de ulike delene av en symfoni. Vanskeligere er det å si noe sikkert om hva som skal legges i adjektivet. Et teatralisk capriccio kan leses som et forsøk på å markere avstand til den konvensjonelle operasjangeren ved å understreke at teater satt til musikk forblir teater. Den opprinnelige undertittelen – *Eine Marionetten-Tragödie mit Musik* – trekker i samme retning. En annen tolkning av adjektivet ”theatralisches” er at det viser til aspekter ved musikken eller handlingen som fremstår som affekterte eller anti-realistiske.

Etter at jeg hadde skrevet dette avsnittet, bladde jeg tilfeldig opp i Gozzis memoarer. I denne teksten omtaler Gozzi sine fiaber faktisk som ”capricci teatrali”.¹⁶⁸ Det er derfor mest nærliggende å tro at librettoens undertittel skulle være en slags hyllest til Gozzi og fiabene fra Busonis side. Jeg bestemte meg likevel for å la drøftelsen stå som en illustrasjon på Kristevas tese om at betydningsbærende tegn tilføres ny mening når de overføres fra et tegnsystem. I dette tilfellet ble et uttrykket ”carpriccio teatrale” overført fra teater til opera. Siden ordet ”capriccio” også har en spesifikt musikkterminologisk betydning, ble uttrykket ”capriccio teatrale” i *Arlecchino* enn det opprinnelig hadde vært i Gozzis memoarer.

¹⁶⁷ Ibid. s. 101.

¹⁶⁸ Gozzi, Carlo. *Memorie inutili*, 2 bind, redigert av Giuseppe Prezzolini, Bari: Laterza 1910, s. 181.

5 Kjærligheten til tre appelsiner

5.1 Innledning

Prokofiev valgte i likhet med Busoni å skrive librettoene til alle sine operaer selv. Da han skulle skrive librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* (1920), startet han imidlertid ikke på bar bakke. Den berømte teater- og operaregissøren Vsevolod Meyerhold hadde i 1918 gitt Prokofiev første nummer av et teatertidsskrift som han var redaktør for. Tidsskriftet het *Kjærligheten til tre appelsiner* og skulle bidra til å øke interessen for commedia dell'arte som teaterform.¹⁶⁹ Det første nummeret inneholdt en russiskspråklig bearbeidelse¹⁷⁰ av Carlo Gozzis scenario *L'amore delle tre melarance* (1772).¹⁷¹ Meyerhold foreslo at Prokofiev kunne bruke denne bearbeidelsen som utgangspunkt for en libretto. Prokofiev fulgte Meyerholds råd, og i 1919 skrev han kontrakt med direktøren for operaen i Chicago om å komponere en opera ved navn *Kjærligheten til tre appelsiner* på grunnlag av en libretto han hadde skrevet selv.

Librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* er derfor resultatet av en skriveprosess i tre ledd: Gozzis tekst ble oversatt, bearbeidet og utgitt i Meyerholds tidsskrift, som igjen ble brukt som utgangspunkt av Prokofiev. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hva som skjer med Gozzis spesielle variant av commedia dell'arte i løpet av denne skriveprosessen. Det er imidlertid ikke her snakk om transposisjon av enkeltelementer fra commedia dell'arte, slik tilfellet var i Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* og Busonis *Arlecchino*. Det dreier seg om bearbeidelser av et commedia dell'arte-scenario. Spørsmålet om hva som skjer når enkeltelementer transposisjoneres fra et tegnsystem til et annet, vil derfor være mindre aktuelt her. Utfordringen knyttet til transposisjon av det improvisatoriske aspektet ved commedia dell'arte vil derimot være de samme som for de to andre librettoene.

Handlingen forblir stort sett uendret i alle tekstversjonene. Kong Silvio er hersker i et eventyrrike. Hans sønn Tartaglia lider av hypokondri som bare kan

¹⁶⁹ *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Данертуто* nr. 1 (1914).

¹⁷⁰ Ibid., på s. 18–47. K. A Vogak hadde oversatt teksten fra italiensk, og Meyerhold og Vladimir Soloviev hadde foretatt endringer i teksten.

helbredes ved at noen får ham til å le. Kongens niese Clarice ønsker å erobre tronen og står i ledtog med statsministeren Leandro, trollkvinnen Morgana, og Morganas assistent Smeraldina. Sammen planlegger de å drepe prinsen, som på sin side får hjelp av trollmannen Celio, kongens rådgiver Pantalone og spilloppmakeren Truffaldino.

For å muntre opp prinsen setter Pantalone og Truffaldino i gang ulike tiltak, men uten hell. Først når trollkvinnen Morgana ydmykes offentlig, bryter prinsen ut i latter. Morgana hevner seg ved å kaste en forbannelse over prinsen, som skal forelske seg i tre appelsiner. Prinsen forelsker seg straks i disse fruktene. Sammen med Truffaldino drar han til fjerne land for å lete etter dem. Prinsen og Truffaldino befrir appelsinene fra trollkvinnen Creontas makt. På hjemturen går de seg vill i ørkenen, og prinsen faller i søvn. Truffaldino trenger noe å drikke og bestemmer seg for å åpne to av appelsinene. Ut kommer to prinsesser som raskt dør av tørst. Truffaldino stikker av, og prinsen våkner alene. Han åpner den tredje appelsinen, som skjuler nok en prinsesse. I siste liten finner prinsen vann, slik at prinsessen kan reddes fra å dø av tørst.

Prins Tartaglia drar av sted for å varsle kongen om at han har funnet sin utkårede. I mellomtiden stikker Smeraldina en magisk nål i prinsessens hode, som gjør at hun forvandles til en due (i Prokofievs libretto forvandles hun til en rotte). Deretter utgir Smeraldina seg for å være prinsessen. Prinsen nekter å gifte seg med henne, men kongen insisterer på at han må holde sitt løfte. Ved bryllupsfesten brytes forhekselsen, de onde kreftene fordrives fra kongeriket, og alt ender godt.

I det følgende vil jeg ta for meg de ulike tekstversjonene i kronologisk rekkefølge. Jeg starter med å se på Gozzis *L'amore delle tre melarance* før jeg går over til å behandle den russiske bearbeidelsen og til slutt Prokofievs libretto.

5.2 Bakgrunnen for Gozzis *L'amore delle tre melarance*

Gozzis skrev som nevnt *L'amore delle tre melarance* som ledd i en polemikk mot Carlo Goldoni og Pietro Chiari og som en parodi på deres teaterstykker. Handlingen inneholder et utall skjulte referanser til skuespill skrevet av de to forfatterne. Trollmannen Celio er ment som en parodi på Goldoni, mens trollkvinnen Morgana er en parodi på Chiari. Nesten alle passasjene som gjengis ordrett i teksten – Morganas

¹⁷¹ Carlo Gozzi, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance. Rappresentazione divisa in tre atti*, i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. 5–43.

forbannelse, Creontas klage og dialogen mellom Morgana og Celio – parodierer Chiaris og Goldonis teaterstykker, og da spesielt deres bruk av versemål.¹⁷²

På denne tiden var *commedia dell'arte* havnet i en bakevje. Samtidig var Goldoni og Chiari blant samtidens mest feterte dramatikerne. Begge forfatterne var åpne for impulser fra andre europeiske teatertradisjoner. Gozzi var derimot dypt konservativ og politisk reaksjonær. Han kom fra en fattig veneziansk adelsfamilie og stilte seg avvisende til opplysningstidens tanker om likhet og fremskritt. Gozzi syntes ikke noe om at Goldoni lot seg inspirere av Molières karakterkomedier for å ”reformere” *commedia dell'arte*, eller at Chiari kombinerte elementer fra ulike dramatiske sjangere til nye eklektiske blandinger.

Ifølge Gozzi var den dramatiske handlingen i *L'amore delle tre melarance* ment som en ren provokasjon. Meningen var å skape en publikumssuksess med utgangspunkt i et dramatisk stoff som måtte fremstå som åpenbart frivolt og falskt, og dessuten gi stykket en barnslig tittel. På denne måten skulle Goldoni tvinges til å innrømme at hans teaterstykker ikke nødvendigvis var gode bare fordi de var populære.¹⁷³ Samtidig hadde Gozzi skrevet *L'amore delle tre melarance* for å bistå Sacchi-truppen, og for å relansere *commedia dell'arte* som et alternativ til det han oppfattet som destruktive tendenser i samtidens teaterliv. Oppsetningen ble en suksess og signaliserte begynnelsen på slutten for Goldonis og Chiaris karrierer som dramatikere i Venezia. Gozzi innså også at han hadde lyktes med å revitalisere *commedia dell'arte* ved å gjøre bruk av et nytt dramatisk materiale. Det ble derfor flere fiaber, men heretter med utgangspunkt i det Gozzi han mente var høyverdig dramatisk stoff.

5.3 *L'amore delle tre melarance* som *commedia dell'arte*-scenario

L'amore delle tre melarance var den første av Gozzis ti fiaber, og er på flere måter en spesiell tekst. For det første dreier det seg om et *commedia dell'arte*-scenario – et sammendrag av det Sacchi-truppen skulle framføre på scenen i Venezia i 1761. Scenarier ble som nevnt normalt hverken trykt eller utgitt for det lesende publikum. De

¹⁷² Ibid., på s. 18, s. 28 og s. 33–35.

¹⁷³ Se Carlo Gozzi, ”Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali”, i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1029–1091, på s. 1085: ”Immaginai che, se avessi potuto cagionare del popolare concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il più frivole e falso, avrei dimostrato al signor Goldoni per tal modo che il concorso non istabiliva per buone le sue rappresentazioni.”

scenariesamlingene som fantes, var først og fremst et hendig redskap i forbindelse med fremføringen av et teaterstykke. *L'amore delle tre melarance* var da også det eneste scenariet Gozzi valgte å utgi. I de ni andre fiabene ble den skrevne dialogen stadig mer dominerende, og bare enkelte passasjene som var ment for improvisasjon, ble skrevet i scenario-stil. *L'amore delle tre melarance* er derfor den av Gozzis fiaber som er nærmest knyttet til commedia dell'arte-tradisjonen.

For det andre er ikke *L'amore delle tre melarance* noe vanlig scenario. Gozzi skrev teksten over ti år etter at stykket ble oppført for første gang.¹⁷⁴ I 1761 var det bare prologen til stykket som ble publisert. Den teksten Gozzi gir ut i 1772 har den fullstendige tittelen *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance* ("Refleksiv analyse av fiaben Kjærligheten til tre appelsiner"). Hele scenarioet er derfor skrevet i fortid til forskjell fra vanlige scenarier, som ble skrevet i presens. Den dramatiske handlingen blir også stadig avbrutt av digresjoner om stykkets polemiske bakgrunn, om hvordan de enkelte skuespillerne utførte sine roller, og om hvordan stykket ble mottatt av det venezianske publikum og av forfatterne Goldoni og Chiari. Teksten fremstår ikke lenger som noen pamflett, for i 1772 var det allerede flere år siden Gozzi hadde vunnet teaterkrigen mot Chiari og Goldoni. I stedet benytter Gozzi seg av anledningen til å forklare og fortolke stykket for ettertidens lesere. *L'amore delle tre melarance* kan kanskje best beskrives som et stykke teaterhistorie som i tillegg fungerer som en introduksjon til de andre ni fiabene.

For det tredje skiller *L'amore delle tre melarance* seg ut ved at Gozzi gjør bruk av et uvanlig dramatisk stoff. Det fantes ingen tradisjon for å bruke eventyr som kilde for scenarier innenfor commedia dell'arte. Gozzi hevdet selv at han for *L'amore delle tre melarance* hadde basert seg på et kjent og kjært folkeeventyr, som det samtidige publikum måtte være fortrolig med. Ved å ta utgangspunkt i et eventyr, tilførte Gozzi også en dobbelthet til forestillingen. De enkelte commedia dell'arte-skuespillere beholdt sine vanlige scenenavn, men skulle samtidig forestille eventyrfigurer. På sett og vis ble eventyr-rollene lagt oppå commedia dell'arte-rollene, slik at publikum så prins Tartaglia og hjelperen Truffaldino dra ut på en eventyrlig reise, samtidig som de så to commedia dell'arte-figurer opptre "utkledd" som eventyrfigurer.

¹⁷⁴ Alberto Beniscelli, "Introduzione", i Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. vii–xxxv, på s. xx.

Et fjerde og siste særtrekk ved *L'amore delle tre melarance* som commedia dell'arte-scenario, er fraværet av alvorlige roller.¹⁷⁵ Som nevnt var det vanligvis innamorierte som spilte de alvorlige rollene. Denne særegenheten må forstås på bakgrunn av forestillingens parodiske siktemål.¹⁷⁶

For å oppsummere kan man si at Gozzis tekst *L'amore delle tre melarance* er et utypisk commedia dell'arte-scenario både med hensyn til form og til innhold. Det klareste bruddet med commedia dell'arte-tradisjonen er den eventyrlige tematikken og det totale fraværet av alvorlige roller. I forhold til commedia dell'arte-tradisjonen fremstår Gozzi derfor både som redningsmann og eksperimentator.

5.4 Doktor Dapertuttos tidsskrift og interessen for commedia dell'arte

Det russiske teatertidsskriftet *Kjærligheten til tre appelsiner* (*Любовь к трем апельсинам*) kom med vekslende hyppighet ut i tiden fra 1914 til 1917. Drivkraften bak tidsskriftet var Doktor Dapertutto, bedre kjent som Vsevolod Meyerhold (1874–1942). Meyerhold hadde begynt sin karriere som skuespiller ved Moskva kunsterteater under den legendære regissøren Konstantin Stanislavskij, og hadde etter få år startet å regissere selv. Mens Stanislavskij var kjent for sin raffinerte realistiske registil, var Meyerhold opptatt av ulike former for ikke-realistisk teater. I 1908 ble han ansatt som regissør ved de keiserlige teatrene i St. Petersburg, hvor han arbeidet med både teater- og operaforestillinger. Samtidig var han aktiv som regissør på mindre scener under pseudonymet Doktor Dapertutto, og i 1913 startet han et teaterstudio.¹⁷⁷

Det var flere årsaker til at Meyerhold begynte å interessere seg for commedia dell'arte. I 1906 hadde han regissert og spilt hovedrollen i Aleksander Bloks teaterstykke *Балаганчик* (*Markedsboden*),¹⁷⁸ hvor commedia dell'arte-figurene

¹⁷⁵ Carlo Gozzi, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, s. 6: "Non si vide mai una rappresentazione teatrale ignuda affatto di parti serie, e interamente caricata di buffonesco in tutti i personaggi, come questo scenico abbozzo."

¹⁷⁶ Ibid.: " *L'amore delle tre melarance* ... non fu, che un caricata parodia buffonesca sull'opere de' signori Chirai e Goldoni, che correavano in quel tempo, ch'ella comparve".

¹⁷⁷ For en kortfattet oversikt over Meyerholds liv og verk, se Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, London and New York: Routledge 2003. For mer omfattende fremstillinger, se Konstantin Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, Ann Arbor: Ardis 1981, Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press 1989 og Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris: Éditions du Centre de la Recherche Scientifique 1990.

¹⁷⁸ Александр Влок, *Балаганчик* i: Александр Влок, *Театр*, Ленинград: Ленинградское отделение 1981, s. 59–72.

Colombina, Harlekin og Pierrot stod i sentrum for handlingen.¹⁷⁹ Fra forfatterens side var stykket ment som en ironisering over de russiske symbolistene, men det bidro likevel til å stimulere interessen for *commedia dell'arte*, ikke bare hos Meyerhold, men blant teaterfolk i St. Petersburg generelt.¹⁸⁰

Meyerhold var opptatt av ikke-realistiske teaterformer, og bruken av faste figurer og masker var en del av forklaringen på at han ble tiltrukket *commedia dell'arte*. *Commedia dell'arte*-truppene hadde også vist at teater var mulig uten skrevne skuespill. Det harmonerte godt med Meyerholds tanker om at skuespillerne måtte frigjøre seg fra forfatteren og selv ta kontroll over teaterscenen.¹⁸¹

Tidsskriftet *Kjærligheten til tre appelsiner* var nærmest en forlengelse av Meyerholds teaterstudio.¹⁸² Studioet var tenkt som et slags laboratorium hvor fortidens teaterformer skulle studeres og danne grunnlaget for fremtidens scenekunst.¹⁸³ Mye av arbeidet var rettet mot å utdanne skuespillere, og studioet arrangerte sjelden offentlige forestillinger.¹⁸⁴ Studentene fikk undervisning i bevegelse, stemmebruk og teaterhistorie. Blant annet hadde Vladimir Soloviev ansvaret for en egen forelesningsrekke om *commedia dell'arte*.¹⁸⁵

Det første nummeret av tidsskriftet *Kjærligheten til tre appelsiner* var et hefte på knapt 70 sider. Det åpnet med dikt av berømte lyrikere som Anna Akhmatova og Aleksander Blok, og inneholdt ellers artikler om *commedia dell'arte*, teaterkunst og musikk. Oversettelsen og bearbeidelsen Gozzis *L'amore delle tre melarance* utgjorde med sine 30 sider det største bidraget. Tidsskriftet inneholdt ikke noen programmatisk leder. I en liten notis på en av de første sidene ble det tvert imot opplyst at "vi ikke vil si

¹⁷⁹ Om oppsetningen av *Markedsboden*, se Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, s. 33–39.

¹⁸⁰ Jf. W. Gareth Jones, "Commedia dell'arte: Blok and Meyerhold 1905–1917", i: David J. George and Christopher J. Gossip (red.), *Studies in the commedia dell'arte*, Cardiff: University of Wales Press, s. 185–197, på s. 195 og s. 196. Se videre J. Douglas Clayton, "From Gozzi to Hoffmann: German Sources for *commedia dell'arte* in Russian Avant-Garde Theatre", i: Domenico Pietropaolo (red.), *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ottawa: Dovehouse Editions 1989, s. 117–133, på s. 119.

¹⁸¹ Se Meyerholds artikkel "Балаган" fra 1912, i: Вс. Мейерхольд, *О театре*, С.-Петербург: Просвещение 1913 s. 143–173.

¹⁸² Jf. Robert Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, s. 113.

¹⁸³ Om studioet, se Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, s. 56–63, og Robert Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, Oxford: Lang 2003 kapittel 6 (s. 103–129).

¹⁸⁴ Jf. Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, London: Thames and Hudson 1988 s. 22.

¹⁸⁵ Se Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold*, på s. 11.

noe om våre mål og hensikter, og heller ikke stille opp noe program.”¹⁸⁶ Flere av artikkelforfatterne understreket imidlertid behovet for å ta opp arven fra *commedia dell’arte*, og igjen sette fokus på improvisasjon.¹⁸⁷

Det er usikkert hvorfor Meyerhold valgte akkurat Carlo Gozzi som fanebærer for et tidsskrift som hadde til formål å pusse støv av *commedia dell’arte*. Noe av årsaken var trolig at Gozzi framstod som både tradisjonalist og innovatør. Også Meyerhold ville bruke de gamle teknikkene i *commedia dell’arte* til å skape noe nytt. Hensikten var ikke å lage en blåkopi av *commedia dell’arte*, men å skape fremtidens skuespiller.¹⁸⁸

5.5 Oversettelsen og bearbeidelsen av *L’amore delle tre melarance*

Den oversatte og bearbeidete versjonen av Gozzis tekst – *Любовь к трем апельсинам* – er gitt undertittelen *divertiment*.¹⁸⁹ I den opprinnelige teksten var handlingen delt inn i en prolog og tre akter, som var det vanlige innen *commedia dell’arte*. Bearbeidelsen består derimot av en prolog, ti scener, tre intermedier (mellomspill) og en epilog.¹⁹⁰ Nesten alle bemerkningene om bakgrunnen og mottagelsen av stykket er strøket. Størstedelen av handlingen er derimot oversatt og beholdt uendret. Bortsett fra at handlingen ikke er delt inn i tre akter, fremstår derfor bearbeidelsen som et klassisk *commedia dell’arte*-scenario. Bruken av intermedier og epilog harmonerte også med konvensjoner innen *commedia dell’arte*.¹⁹¹

Omtrent halvparten av den opprinnelige prologen er også bevart, men forfatterne av bearbeidelsen har lagt til en innledende parade med tilhørende sceneanvisninger. Høye tårn skal plasseres fremst på scenen (*prosceniumet*). Her skulle narrene (*шуты*) sitte.¹⁹² Selve paraden starter med at tragikere og komikere strømmer inn på scenen fra hver sin kant og kaster seg ut inn i en vill kamp med hverandre. Tre særinger (*чудаки*) titter plutselig frem fra sceneteppet, springer ut på scenen og skiller de to kjempende

¹⁸⁶ *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто* nr. 1 (1914) på s. 3: ”мы ничего не скажем о своих целях и намерениях, не выставим никаких программ.”

¹⁸⁷ Se for eksempel Владимир Соловьев, ”К истории сценической техники *commedia dell’arte*” s. 10–14, på s. 13, og Самуил Вермел, ”Момент формы в искусстве” s. 15–17, på s. 17.

¹⁸⁸ Jf. Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, på s. 24.

¹⁸⁹ Вогак, К. А., Вс. Э. Мейерхолд и Вл. И. Соловьев, *Любовь к трем апельсинам* Дивертимент. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии по сценарию графа Карло Гоцци, i *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто* nr. 1 (1914) s. 18–47, på s. 18.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Konstantin Miklaševskij, *La commedia dell’arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, s. 83 flg.

¹⁹² Вогак, Мейерхолд и Соловьев, *Любовь к трем апельсинам*, s. 19.

gruppene. Den første særingen gir komikerne beskjed om at folk har fått nok av komedier uten innhold som alltid ender på den samme måten. Den andre særingen gir tragikerne beskjed om at folk er lei av kjedelige stykker med mye høytsevendende filosofering og lite ekte liv. Bak sceneteppet er det nå mye bråk og bevegelse – det er skuespillerne som skal opptre i forestillingen. Den tredje særingen henvender seg derfor til publikum, og sier: ”Se, der venter de jo, skuespillerne som skal fremstille virkeligheten.”¹⁹³ Deretter løftes en flik at sceneteppet, og gutten som skal framføre prologen, kommer ut på scenen.

Etter prologen kommer de to narrene ut og klatrer opp i tårnene sine.¹⁹⁴ Gjennom hele stykket sitter de og observerer det som skjer nede på scenegulvet. Av og til kommer de med kommentarer til handlingen. Når kongen for eksempel beklager seg over at prinsen lider av hypokondri, og at han bare kan bli frisk ved å le, sier de til hverandre: ”Den hypokondriske prinsen ... den syke Tartaglia ... kan bli frisk ... hvis han ler”.¹⁹⁵ Det kan stilles spørsmål om et slikt utsagn skal regnes som kommentarer, eller som en slags ekko. Andre steder er det tydeligere snakk om kommentarer. Når prinsen ser seg tvunget til å true sin far kongen med voldsbruk for å få lov til å lete etter appelsinene, sier den ene narren til den andre: ”Sønnen hevet hånden mot sin far”. Og den andre svarer: ”Akkurat som i de store tragedier.”¹⁹⁶ Og når trollkvinnen Kreonta anroper sin venn lynet, sier den ene narren: ”Å jeg vet hva!”, og den andre svarer: ”En stor tragedie!”, hvorpå den første rekker å svare: ”Ja”, før lynet forvandler Kreonta til aske.¹⁹⁷ Narrene fungerer med andre ord som en slags representant for publikum på scenen. De blander seg imidlertid ikke inn i handlingen på noen måte.

De tre intermediene er plassert mellom henholdsvis første og andre, femte og sjette, og ellefte og tolvte scene. De tar i varierende grad utgangspunkt i elementer fra den opprinnelige teksten. Det første intermediet er helt og holdent en nyskapning, og må forstås i forhold til at kong Silvio og statsminister Leandro i Gozzis *L'amore delle tre melarance* også var figurer i et kortspill.¹⁹⁸ De er skålkong og skålknekt etter et napoletansk kortspill hvor skål er den ene av fire sorter. Disse navnene er beholdt i den

¹⁹³ Ibid., s. 20.

¹⁹⁴ Ibid., s. 21.

¹⁹⁵ Ibid., s. 22: ”Ипохондрический принц ... больной Тарталья ... исцелиться ... если засмеяться”. Det kan vel diskuteres om slike utsagn skal regnes som kommentarer, eller som en slags ekko.

¹⁹⁶ Ibid., s. 33: ”Сын на отца замахнулся ... Совсем как в сугубой трагедии.”

¹⁹⁷ Ibid., s. 39–40: ”А я знаю, что! Сугубая трагедия! ... Да.”

¹⁹⁸ Ibid., s. 23–24.

russiskspråklige bearbeidelsen.¹⁹⁹ Intermediet går ut på at de trollkyndige personene Morgana og Celio spiller kort mens det lyner og tordner rundt dem. Morgana spiller på skålknekt, mens Celio spiller på skålkong. Morgana vinner stort på bekostning av Celio. De begynner å krangle og under gjensidige besvergelses og forbannelser faller de begge ned gjennom en åpning i scenegulvet.

Det andre intermediet har tittelen ”Diskusjon om valg av teaterforestilling” og tar opp i seg elementer fra begynnelsen av andre akt av *L'amore delle tre melerance*, hvor Brighella, Clarice og Leandro diskuterer ulike teaterformer.²⁰⁰ Intermediet åpner med at Brighella klager over at Clarice og Leandro ikke ønsker å støtte hans søknad på stillingen som direktør for de kongelige teaterforestillinger. Clarice og Leandro gjør sin entré fra hver sin side, og Brighella lurar på hva slags teater de foretrekker. Clarice liker tragedier med personer som kaster seg ut av vinduet i fortvilelse. En liten gruppe tragikere kommer ut og mimer en parodi på Chiaris tragedier. Leandro liker karakterkomedier, og en liten gruppe komikere kommer ut og mimer en parodi på Goldonis komedier. Brighella foreslår den improviserte komedie med masker, men da går Clarice og Leandro sin vei, og Brighella må fremføre sin *commedia dell'arte*-monolog alene. Han avslutter med en elegisk beskrivelse av hvordan truppene sliter med å tjene penger til livets opphold fordi de er kommet i ugunst hos publikum.

I det siste intermediet utnevnes Truffaldino til kongelig kokk.²⁰¹ Intermediet inneholder musikk og flere danseinnslag med ulike grupper av kjøkkenansatte. Også hos Gozzis opplyses det om at Truffaldino ble utnevnt til kongelig kokk, men detaljene i intermediet er nye. Den korte epilogen fremføres også av Truffaldino.²⁰²

Det er også foretatt andre endringer i forhold til Gozzis opprinnelige tekst, men det ville føre for langt å skulle behandle dem i denne forbindelse.²⁰³ De endringene som

¹⁹⁹ Gozzi, Carlo. *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melerance. Rappresentazione divisa in tre atti*, i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. 5–43, på s. 11 og s. 12: ”re di Coppe” og ”cavallo di Coppe”.

²⁰⁰ Богак, Мейерхолд и Соловьев, *Любовь к трем апельсинам*, på s. 31–35.

²⁰¹ Ibid., på s. 45.

²⁰² Ibid., på s. 47.

²⁰³ For en skjematisk oversikt over forskjellene mellom Gozzis tekst på den ene siden og den russiskspråklige bearbeidelsen i Meyerholds tidsskrift og Prokofievs libretto på den andre, se Petra Weber-Bockholdt, ”Einige Beobachtungen zu Prokofjews Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* nach Carlo Gozzi” i: Bodo Guthmüller og Wolfgang Osthoff (red.), *Carlo Gozzi: Letteratura e musica*. Atti del convegno internazionale, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 11–12 ottobre 1995, Roma: Bulzoni 1997 s. 283–299, på s. 298–299.

er skildret ovenfor, er de som etter min mening fremstår som relevante i forhold til Prokofievs libretto.

I forbindelse med at Meyerhold hadde ansvar for regien av Wagners opera *Tristan und Isolde* på Mariinsky-teateret i 1909, skrev han en artikkel hvor han argumenterte for at bruken av sang i stedet for tale medførte at enhver form for realisme burde utelukkes innen opera.²⁰⁴ Ifølge Meyerhold måtte det musikalske drama gjennomføres på en slik måte at tilhørerne/ tilskuerne ikke ett eneste sekund ville spørre seg selv hvorfor skuespillerne synger dette dramaet og ikke snakker.²⁰⁵ Meyerholds *resonnement* har mye til felles med Busonis tanker om forholdet mellom tekst og musikk. Det er derfor ikke overraskende at både Busoni og Meyerhold mente at Gozzis fiaber var godt egnet for operascenen. Derimot kan man undres over at Meyerhold, ikke nølte med å foreslå et scenario som mulig grunnlag for en libretto. Som operaregissør og som teaterregissør med spesiell interesse for improvisatorisk teater, måtte han være klar over at det ikke ville la seg gjøre å integrere de improvisatoriske elementene fra et scenario til en operalibretto. Harlow Robinson har hevdet at Meyerhold ønsket å utforske mulighetene for å overføre teknikker fra *commedia dell'arte* til opera, og har vist til at Meyerhold allerede i 1913 foreslo Gozzis scenario overfor Richard Strauss som et mulig grunnlag for en libretto.²⁰⁶

5.6 Prokofievs interesse for opera

Sergei Prokofiev (1891–1953) var allerede som barn fascinert av opera. I sin selvbiografi forteller han hvordan foreldrene tok ham med til operaen i Moskva da han var åtte år for å se *Faust*, *Prins Igor* og *Tornerose*.²⁰⁷ Opplevelsen ga ham inspirasjon til å prøve seg som operakomponist, og i 1910 ble operaen *Giganten* i tre akter og seks

²⁰⁴ Вс. Мейерхольд, "К постановке "Тристана и Изолды" на Мариинском театре 30 октября 1909 года" i: Вс. Мейерхольд, *О театре*, С.-Петербург: Просвещение 1913 s. 56–80. Om Meyerhold som operaregissør, se И. Гликман, *Мейерхольд и музыкальный театр*, Ленинград: Советский композитор, 1989.

²⁰⁵ Вс. Мейерхольд, "К постановке "Тристана и Изолды" на Мариинском театре 30 октября 1909 года", på s. 58: "Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса почему эту драму актеры поют а не говорят."

²⁰⁶ Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", s. 294.

²⁰⁷ Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, London: Faber and Faber 1991 s. 230.

scener oppført for et utvalgt publikum av familie og venner.²⁰⁸ Prokofievs talent som komponist ble tidlig oppdaget, og i ung alder ble han tatt opp som student ved musikkonservatoriet i St. Petersburg. Etter siste eksamen reiste han til London, hvor han blant annet fikk oppleve Richard Strauss som dirigent.²⁰⁹ I London etablerte Prokofiev også kontakt med Diaghilev, den berømte lederen for Les ballets russes. Prokofiev presenterte sin idé om å lage en opera med tema fra Dostojevskijs roman *Spilleren*, men Diaghilev hevdet at opera var en utdøende kunstform, og mente Prokofiev i stedet burde prøve seg på ballettmusikk.²¹⁰ Til tross for denne kalddusjen fortsatte Prokofiev å interessere seg for opera.²¹¹ Tilbake i St. Petersburg fikk han etter hvert i stand en avtale med Albert Coates, som var dirigent ved Mariinskyteateret om at han skulle komponere en opera basert på *Spilleren*.²¹² Slik ble Prokofiev kjent med Meyerhold, som på denne tiden også var operaregissør. Meyerhold ble så entusiastisk for *Spilleren* at han faktisk tilbød seg å overta regien på operaen fra Nikolai Bogoliubov, som hadde blitt tildelt oppdraget.²¹³ Sangerne og orkesteret på Mariinskyteateret stilte seg imidlertid negative til *Spilleren*, og prosjektet ble til slutt skrinlagt. Ikke lenge etter førte den urolige situasjonen i Russland til at Prokofiev valgte å reise til USA. Med seg i bagasjen hadde han første nummer av Meyerholds tidsskrift.²¹⁴

5.7 Prokofievs kjennskap til *commedia dell'arte*

Prokofievs liv er grundig belyst både gjennom hans egne selvbiografiske skrifter og gjennom biografier som er skrevet om ham.²¹⁵ Musikken hans er det forsket mindre på.²¹⁶ Når det gjelder *Kjærligheten til tre appelsiner* er man for eksempel henvist til et øst-tysk oversiktsverk om tidlig sovjetisk opera²¹⁷ og en russiskspråklig monografi fra 1970-tallet.²¹⁸ I tillegg finnes det flere kortere artikler som for eksempel drøfter

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid., s. 249.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., s. 250.

²¹² Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", *The Russian Review* 45 (1986) s. 287–304 s. 291.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Se Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, s. 265.

²¹⁵ Se for eksempel Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev. A Biography*, New York: Viking 1987

²¹⁶ For en oversikt over biografisk og musikkvitenskaplig forskning om Prokofiev, se Neil Minthurn, *The Music of Sergei Prokofiev*, New Haven: Yale University Press 1997 kapittel 1 (s. 1–23).

²¹⁷ Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper: Schostakowitsch, Prokofjew*, Berlin: Henschel 1985.

²¹⁸ Ольгерд Борисович Степанов, *Театр масок в опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"*, Москва: Музыка 1972.

forholdet mellom Meyerhold og Prokofiev,²¹⁹ og ser på hvordan operaen opprinnelig ble mottatt i USA.²²⁰

Sekundærlitteraturen forteller oss ingenting om hva Prokofiev kunne om *commedia dell'arte* da han skrev librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner*. Olgerd Stepanov har hevdet at Prokofiev antakelig kastet seg ut i et grundig studium av *commedia dell'artes* historie, for å kunne fremstille denne teaterformen i overenstemmelse med datidens forskning på området.²²¹ Denne påstanden underbygges imidlertid ikke med mer enn en henvisning til at Prokofiev gikk frem på en lignende måte da han komponerte *Aleksander Nevski*.²²² Jeg er mer tilbøyelig til å tro at Prokofiev ikke kunne så mye om dette emnet, og at Harlow Robinson har rett når han hevder at Prokofiev trolig ikke konsulterte Gozzis *L'amore delle tre melarance*.²²³

Det første nummeret av tidsskriftet *Kjærligheten til tre appelsiner* vet vi imidlertid at Prokofiev hadde tilgang til, og dette heftet inneholdt en god del informasjon om *commedia dell'arte*. Som nevnt ble det i flere artikler fremhevet at *commedia dell'arte* først og fremst var improvisatorisk teater. I artikkelen "Til historien om sceniske teknikker i *commedia dell'arte*" kritiserte Vladimir Soloviev tidens teaterhistorikere for å overse det essensielle ved *commedia dell'arte*, som han mente var "prinsippene for de italienske skuespillernes improvisatoriske spill og betydningen av "maskene" innen det improvisatoriske teater".²²⁴ Soloviev hevdet også at man ved å fortolke scenariene kunne nærme seg hemmeligheten bak de improvisatoriske teknikkene.²²⁵ Lengre bak i heftet kunne man lese hvordan disse teoriene ble satt ut i

²¹⁹ Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev" og Béatrice Picon-Vallin, "Meyerhold, Prokofiev et *L'Amour des trois oranges*", *Avant-Scène Opéra* 133 (juli 1990), s. 20–29.

²²⁰ Michael V. Pisani, "A *Kapustnik* in the American Opera House: Modernism in Prokofiev's *Love for Three Oranges*", *The Musical Quarterly* 81 (1997), s. 487–515

²²¹ Ольгерд Борисович Степанов, *Театр масок в опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"*, s. 33.

²²² Ibid.

²²³ Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", s. 294.

²²⁴ Владимир Соловьев, "К истории сценической техники *commedia dell'arte*", *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто* nr. 1 (1914), s. 10–14, på s. 12: "Самое же существенное, принцип игры итальянских актеров "ex improviso" и значение "масок" в импровизованном театре их мало интересует."

²²⁵ Ibid., s. 13: "Основным заданием "сценического" метода является необходимость расшифровать текст сценария: т.е. прежде всего выработать традиционные условно-театральные *mise en scène*'ы, а затем оживить их словами сочиненными не заранее, а тут же во время хода пьесы, в момент напряженного действия. Определение момента напряжения в действии есть постижение тайны импровизации."

praksis som ledd i den undervisningen Soloviev hadde ansvar for i teaterstudioet.²²⁶ I en annen artikkel lovpriste Samuel Vermel den improviserende skuespilleren som ”den sanne kunster”.²²⁷

Den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* som Prokofiev tok utgangspunkt i, var også implisitt en kilde til informasjon om commedia dell'arte. Teksten var som nevnt et scenario, og etter at Gozzis metakommentarer hadde blitt skrellet bort, lignet den trolig mer på det opprinnelige commedia dell'arte-scenariet fra 1761 enn Gozzis egen tekst fra 1772. Selv en leser med begrenset kjennskap til commedia dell'arte ville umiddelbart legge merke til at teksten verken var et skuespill eller en narrativ tekst i tradisjonell forstand, og med all sannsynlighet forstå at hensikten var at skuespillerne selv skulle finne på replikkene. Det fantes også en god del informasjon i det andre intermediet hvor Brighella, Clarice og Leandro diskuterer ulike teaterformer, og hvor Brighella som representant for commedia dell'arte får det siste ordet. Brighella roser blant annet den improviserte maskekomedien fordi den fremstår som egnet til å underholde folket på en uskyldig måte.²²⁸

Selv om Prokofiev ikke skulle hatt tilgang til andre informasjonskilder om commedia dell'arte enn det første nummeret av *Kjærligheten til tre appelsiner*, ville han derfor likevel ha et visst inntrykk av hva denne teatertradisjonen dreide seg om. Prokofievs forestilling om commedia dell'arte ville trolig være farget av tidsskriftets glorifisering av improvisasjon og spekulasjonene rundt hvordan man kunne finne tilbake til de improvisatoriske teknikkene.

5.8 Prokofievs libretto til Kjærligheten til tre appelsiner

I sin selvbiografi forklarte Prokofiev at han fikk sansen for den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* på grunn av blandingen av eventyr, humor og satire.²²⁹ Det var særlig de ulike nivåene i teksten som fascinerte ham:

²²⁶ ”Студия”, *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дипертутто* nr. 1 (1914), s. 60–62.

²²⁷ Самуил Вермел, ”Момент формы в искусстве”, *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дипертутто* nr. 1 (1914) s. 15–17, på s. 17: ”актер импровизатор, истинный художник”.

²²⁸ Богак, Мейерхолд и Соловьев, *Любовь к трем апельсинам*, s. 33: ”импровизованную комедию с масками, удобно для развлечения народа с невинностью.” Dette er en direkte oversettelse fra Gozzi, jf. *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, s. 21: ”la commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza.”

²²⁹ Se Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, s. 265

”The theatrical aspect interested me tremendously. The three different planes in which the action developed were a novelty in themselves: (1) the fairy-tale characters, the Prince, Truffaldino etc.; (2) the forces of the nether world (Tchelio, the sorcerer, Fata Morgana); and (3) the comic characters, like the representatives of the management who comment on everything that takes place.”²³⁰

I forbindelse med at *Kjærligheten til tre appelsiner* ble satt opp i Leningrad i 1926 tilbakeviste Prokofiev enkelte kritikeres beskrivelse av operaen som en satire eller parodi, og hevdet at han utelukkende hadde forsøkt å skrive en underholdende opera.²³¹ Et slikt utsagn må nærmest forstås som et forsøk på å undra seg enhver fortolkning av librettoen. Prokofiev uttalte seg aldri nærmere om arbeidet med librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* eller om de endringene han hadde foretatt i teksten slik den fremstod i Meyerholds tidsskrift.

Prokofiev foretok flere endringer i forhold til den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance*. Jeg vil ikke komme inn på alle, men har gjort et utvalg av de endringene som fremstår som interessante ut fra min problemstilling.

Den tydeligste forskjellen mellom Prokofievs tekst og de to forutgående versjonene, er selvsagt at librettoen ikke åpner for improvisasjon. Teksten har mistet sitt preg av å være et scenario, og ligner mer på et skuespill eller nettopp en libretto. Hos Prokofiev er teksten på nytt delt inn i akter, denne gangen i fire. Prologen og epilogen er strøket, mens det som hadde vært paraden i den russiskspråklige bearbeidelsen, er omformet til en ny prolog. De to siste intermediene, er også strøket, mens det første – hvor Celio og Morgana spiller kort – er tatt inn i første akt som en egen scene.

I librettoen er det foretatt flere endringer som bidrar til å strømlinjeforme intrigen, som i utgangspunktet var så rik på detaljer at det ville være tilnærmet umulig å overføre den til opera. Selv om Vogak, Meyerhold og Soloviev hadde strøket nesten alle metakommentarene i *L'amore delle tre melarance*, hadde de latt størstedelen av handlingsforløpet stå slik det var i den opprinnelige versjonen. Scenen hvor prins Tartaglia og hans medhjelper Truffaldino skal stjele de tre appelsinene fra trollkvinnen Creonta er et godt eksempel på hvordan Prokofiev reduserte antall detaljer i intrigen. I

²³⁰ Ibid., s. 266.

²³¹ Ibid., s. 280: “The comments of some reviewers were very sensible, others wanted to know whom I was laughing at: the audience, Gozzi, the operatic form or those who had no sense of humour. The found in the *Oranges* mockery, defiance, the grotesque and what not; all I had been trying to do was to write an amusing opera.”

de to andre versjonene er Creontas slott befolket av en rusten jernport, en sulten hund, en brønn med et morkent tau, og en bakerkone som mangler feierkoster. Tartaglia og Truffaldino smører låsen, forer hunden, legger tauet i sola til tørk, og gir nye koster til bakerkona. Slik får de alles velvilje, og kan vandre trygt rundt i slottet på leting etter appelsinene. Creonta dukker opp idet de har funnet dem og skal dra sin vei, og ber bakerkona om å kaste inntrengerne i ovnen, tauet om å henge dem, hunden om å rive dem i filler og porten om å knuse dem. Siden alle står i gjeld til Tartaglia og Truffaldino, nekter de å etterkomme ordrene fra Creonta, som til slutt blir truffet av et lyn.²³² I Prokofievs versjon er alle disse figurene strøket og byttet ut med en kokke som truer Tartaglia og Truffaldino med sin store skje, men som de lurar ved hjelp av et magisk bånd.²³³

Prokofiev foretok også en rekke endringer i forhold til de ulike publikumsgruppene som hadde blitt tilføyd i den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance*. De opprinnelige publikumsgruppene kunne deles inn i tre kategorier. Den første kategorien bestod av tragikerne og komikerne som slåss i den innledende paraden, og som også opptrådte i det andre intermediet hvor Brighella, Clarice og Leandro diskuterte ulike former for teater. Den andre kategorien bestod av særingene som skilte de kjempende partene fra hverandre under paraden og dermed skapte ro på scenen før den "ordentlige" forestillingen skulle begynne. Den tredje og siste kategorien bestod av narrene som satt i tårnene sine og kom med kommentarer til handlingen.

Ingen av publikumsgruppene i den russiskspråklige bearbeidelsen grep på noen måte forstyrrende inn handlingen. Tragikerne og komikerne forsøkte riktignok innledningsvis å påvirke hva slags forestilling det "virkelige" publikum skulle få se. Etter at eventyrhandlingen hadde startet, forholdt de seg imidlertid rolige. Når de igjen fikk komme på scenen i det andre intermediet, oppførte de seg som veloppdragne skuespillere. Heller ikke narrene blandet seg inn i handlingen på en forstyrrende måte. De forholdt seg som vanlige publikummere, som kommer med kommentarer til hverandre, skvetter når det skjer noe skummelt, eller gjetter på hvordan handlingen vil

²³² Både hos Gozzi og i den russiskspråklige bearbeidelsen går denne scenen over fem sider, jf. Carlo Gozzi, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, s. 24–28, og Вогак, Мейерхолд и Соловьев, *Любовь к трем апельсинам*, s. 36–40.

²³³ Prokofiev, Sergei. *Lyubov k Tryom Apelsinam*, s. 118–134.

utvikle seg videre. Riktignok snakket narrene høyere enn vanlige publikummere, men ingen av figurene i eventyrhandlingen syntes å legge merke til deres kommentarer.

Prokofiev foretok endringer i forhold til alle disse kategoriene av publikumsgrupper. Den første kategorien ble beholdt og utvidet. Tragikerne og komikerne får selskap av lyrikere ("liriki") som ønsker seg lyriske drama, og tomskaller ("pustogolovie") som ønsker seg farser. Alle opptrer i prologen som stort sett tilsvarer paraden i den russiskspråklige bearbeidelsen.²³⁴ Tragikere er rustet med pisker og braker sammen med komikere som er armert med paraplyer. Lyrikerne kommer forsiktig inn på scenen med sine grønne kvister, og angripes av tomskaller som slår rundt seg med spaserstokker. Som i den russiskspråklige bearbeidelsen blir de ulike publikumsgruppene til slutt ryddet av scenen, slik at eventyrhandlingen kan begynne.

I Prokofievs libretto har tragikerne, komikerne, lyrikerne og tomskallene imidlertid problemer med å falle til ro. Selv etter at den "egentlige" forestillingen har begynt, forsøker de gjentatte ganger å få kontroll over scenen. Hver gang er foranledningen at eventyrfigurene gjør eller sier noe som bringer tankene over på den teaterformen som den enkelte gruppen er forkjemper for. Tragikerne stormer for eksempel ut på scenen når Leandro forteller hvordan han har tenkt å forgifte prins Tartaglia. De krever tragedier med verdensomfattende lidelser.²³⁵ Komikerne gjør sin entre i scenen hvor Truffaldino gir prinsen beskjed om at forestillingen som er planlagt for å muntre han opp skal til å begynne, og krever komedier med munter latter og livlige situasjoner.²³⁶ I scenen hvor prins Tartaglia ser seg nødt til å true kongen med vold for å få dra på leting etter appelsinene, beklager kongen seg over de nymotens farsene, som har fått sønnen til å innbille seg at han kan oppføre seg slik mot sin far. Ikke før er ordet "farse" nevnt, så kommer tomskallene og krever farser spekket med tvetydigheter, flotte kostymer og latterbrøl.²³⁷ Lyrikerne er mer veloppdragne, og i scenen hvor prins Tartaglia redder den siste prinsessen fra å dø av tørst, lister de seg inn og synger en liten lovsang til lyriske drama, romantisk kjærlighet, blomster og månen.²³⁸

I åpningsparaden i den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* var det særingene som måtte rydde tragikerne og komikerne av scenen slik at

²³⁴ Ibid., s. 35–44.

²³⁵ Ibid., s. 70: "Mirovikh stradaniy".

²³⁶ Ibid., s. 84: "Vesolavo smekha Bodryashcheny atmosferi".

²³⁷ Ibid., s. 110: "Dvusmislennikh ostrot ... Naryadnikh tualetov ... Khotim ne dumat i smeyatsa".

²³⁸ Ibid., s. 152: "Romanticheskoy lyubvi ... Tsvetov, luni".

forestillingen kunne begynne. I librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* er det fortsatt særingene som har ansvar for å holde scenen fri for inntrengere. De har imidlertid fått det mye travlere. For det første må de passe på flere grupper. For det andre er gruppene så frekke at de prøver å blande seg inn i eventyrhandlingen. I scenen hvor tomskallene stormer på scenen, opptrer de såpass forstyrrende at kongen tramper i bakken og skriker til dem at de skal komme seg ut.²³⁹ Til slutt klarer likevel særingene å få kontroll over tomskallene og jager dem av scenen ved hjelp av spadene sine.

I librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* er gruppen med narrer slått sammen med gruppen med særinger. Hos Prokofiev er det derfor særingene som under forestillingen sitter høyt oppe i tårnene og observerer det som foregår nede på scenen. I likhet med narrene i den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* kommer også særingene med kommentarer til handlingen. I scenen hvor kongen begynner å gråte fordi sønnen er så syk, uttrykker de for eksempel forbauselse over at kongen glemmer sin kongelige verdighet.²⁴⁰ Særingene gjetter også på hva som kommer til å skje videre i handlingen. For eksempel blir de bekymret når de ser Smeraldina nærme seg prinsessen med en nål, og at trollkvinnen Morgana skjuler seg i bakgrunnen.²⁴¹ Særingene nøyer seg imidlertid ikke med å kommentere. De er ikke bare nøytrale observatører, slik narrene var i den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance*. I Prokofievs libretto har særingene tatt parti. De beskytter ikke bare eventyrforestillingen mot inntrengere "utenfra". De ønsker også å hjelpe prinsen.

Noen ganger synes det som om særingene forsøker å påvirke handlingen på scenen gjennom sine kommentarer. Når Pantalone foreslår å arrangere festligheter for å muntre opp prinsen, uttrykker særingene først sin tilfredsstillelse. Når kongen anordner maskerader, er de ikke fornøyd og krever at det skal holdes bakkanaler.²⁴² Litt senere bestemmer kongen selv at det faktisk skal arrangeres bakkanaler. Det er noe uklart om kongen har "hørt" særingene sitt forslag, eller om han selv kom på ideen med bakkanaler. Forholdet mellom eventyrfigurene og særingene blir på denne måten tvetydig. I den russiskspråklige versjonen av *L'amore delle tre melarance* hadde det vært vanntette skott mellom det egentlige handlingsplanet hvor eventyrfigurene hørte

²³⁹ Ibid., s. 110.

²⁴⁰ Ibid., s. 52: "On zabivayet s vszo velichiye!/ Zabivayet! Velichiye!".

²⁴¹ Ibid., s. 154: "Smeraldina ... s bulvkoy ... Fata Morgana ...

hjemme og det utenforliggende handlingsplanet med tragikere, komikere, særingene og narrer. Eventyrfigurene og publikumsgruppene etablerte aldri noen form for kontakt. I Prokofievs libretto preges derimot forholdet mellom eventyrfigurene og særingene av tvetydighet.

Særingene kommer ikke bare med konkrete forslag til hva eventyrfigurene skal foreta seg. De tillater seg også å gripe direkte inn i handlingen. Når den siste prinsessen er i ferd med å dø av tørst, er det særingene som klatrer ned fra tårnene sine med en bøtte vann som prinsen tilfeldigvis ”finner” like etterpå.²⁴³ Og når trollkvinnen Morgana har fått overtaket på trollmannen Celio i begynnelsen av fjerde akt, kommer særingene ham til unnsetning ved å lure Morgana inn i et av tårnene sine og sperre henne inne.²⁴⁴

Som tidligere nevnt hevdet Prokofiev selv at han hadde blitt fascinert av de ulike handlingsplanene i den russiskspråklige bearbeidelsen. Prokofiev delte aktørene inn i tre grupper: eventyrfigurene, Celio og Morgana og publikumsgruppene. Den første av disse gruppene – eventyrfigurene – opptre bare innenfor eventyrhandlingen. Den andre av disse gruppene – Celio og Morgana – befinner seg innenfor eventyrhandlingens verdensbilde, men på et høyere plan. Derfor kan de både opptre i scener på samme nivå som eventyrfigurene, som når Morgana ydmykes under de kongelige festiviteterne, men også på høyere nivåer hvor eventyrfigurene ikke har tilgang, som når Celio og Morgana spiller kort, og kongen er blitt en kortspillkonge og Leandro en kortspillknekt. Når det gjelder publikumsgruppene, befinner tragikerne, komikerne, lyrikerne og tomskallene seg utenfor eventyrhandlingen. Særingene befinner seg delvis innenfor og delvis utenfor. De kan gripe inn i eventyrhandlingen, som når de gir prinsen vann eller stenger Morgana inne i tårnet, men ingen av eventyrfigurene later til å legge merke til dem

Den største forskjellen mellom Prokofievs libretto til *Kjærligheten til tre appelsiner* og den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* ligger etter min mening i de endringene som er foretatt i forhold til publikumsgruppene. Flere av de som har skrevet om Prokofievs opera, har også uttalt seg om publikumsgruppene i librettoen. Eckart Kröplin har for eksempel hevdet at Prokofievs endringer bidrar til å fremheve librettoens preg av å være en operatekst, og har vist til at lyrikerens preferanse for lyriske drama og tomskallenes forkjærlighet for farser i større grad

²⁴² Ibid., s. 58: ”Maskaradi, maskaradi, maskaradov malo! ... Nado vakkhanaliy!”

²⁴³ Ibid., s. 148.

²⁴⁴ Ibid., s. 164–166.

bringer tankene over på opera enn teater.²⁴⁵ Ifølge Harlow Robinson er disse endringene med på å gi forestillingen et teatralisk preg, fordi den dramatiske illusjonen brytes hver gang publikummerne kommer på scenen.²⁴⁶

Mitt synspunkt er at de endringene som er foretatt i forhold til publikumsgruppene, først og fremst bidrar til å skape et inntrykk av noe som ikke er planlagt, av noe som skjer her og nå. Slik jeg ser det, er ikke publikumsgruppene med på å bryte en illusjon – de er med på å skape en. Den viktigste forskjellen mellom Prokofievs tekst og bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* i Meyerholds tidsskrift, ligger i måten publikumsgruppene oppfører seg på. I den russiskspråklige bearbeidelsen respekterer de eventyrhandlingens grenser. Selv om tragikerne og komikerne virker uregjerlige i paraden, blander de seg ikke senere ubedt inn i forestillingen. Tragikerne, komikerne og særingene opptrer utelukkende i paraden og det andre intermediet. Narrene kommenterer handlingen, men forstyrrer den ikke. Prokofievs libretto preges derimot av at "uventede" ting skjer hele tiden. Tragikere, komikere, lyrikere og tomskaller forsøker å blande seg inn i forestillingen, og særingene griper flere ganger aktivt inn i handlingens gang.

Mye tyder på at publikumsgruppene i den russiskspråklige bearbeidelsen av *L'amore delle tre melarance* opprinnelig hadde blitt lagt til som ledd i et forsøk på å transposisjonere eller bevare det metateatrale elementet i Gozzis tekst. De metateatrale elementene i originalen var nært knyttet til konteksten rundt den opprinnelige forestillingen i 1761, og Gozzi opplyste i innledningen til *L'amore delle tre melarance* om at satiren over Chiari og Goldoni hadde blitt sløffet i senere oppsetninger.²⁴⁷ I den russiskspråklige bearbeidelsen var som nevnt nesten alle Gozzis metakommentarer strøket. Publikumsgruppene tilførte teksten et nytt metanivå, og kan kanskje leses som en oppfordring til en ny "teaterkrig". I librettoen videreutvikles dette metanivået gjennom at publikumsgruppens uforutsigbare opptreden skape en illusjon av noe umiddelbart.

²⁴⁵ Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper: Schostakowitsch, Prokofjew*, s. 312: "Diese Änderungen dienten vor allem der Hervorhebung des spezifisch Opernhafte gegenüber der rein schauspiel-dramatischen Vorlage."

²⁴⁶ Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", s. 295: "Their role is ... to remind the audience of the pure theatricality ('teatral'nost') of the piece."

²⁴⁷ Carlo Gozzi, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, s. 6: "Si è negli anni susseguenti alla sua prima comparsa sempre replicata, ma spogliata delle caricate censure a' due accennati poeti, perch'era mancata la circostanza, e il proposito."

Flere av de som har skrevet om librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner*, har også vist til det umulige i å skulle overføre improvisatoriske elementer fra *commedia dell'arte* til en operalibretto. Harlow Robinson har pekt på at de begrensede mulighetene for improvisasjon innen opera representerte den største utfordringen for et slikt prosjekt, men kommer ikke inn på hvordan dette dilemmaet løses konkret i Prokofievs libretto.²⁴⁸ Petra Weber-Bockholdt har hevdet at utfordringen med å overføre improvisatoriske elementer til opera bare kunne møtes ved hjelp av musikalske virkemidler, og at Prokofiev ikke klarte å løse dette problemet på en tilfredstillende måte.²⁴⁹

Da det ikke lar seg gjøre å overføre improvisatoriske elementer fra *commedia dell'arte* til opera, kan en libretto i høyden skape en illusjon av improvisasjon. Etter min mening er publikumsgrupper i librettoen til *Kjærligheten til tre appelsiner* med å skape en slik illusjon gjennom måten de opptrer på.²⁵⁰ Det gis inntrykk av at publikummerne handler der og da, uten å ha tenkt seg om på forhånd. Forutsetningen for å skape en slik illusjon, er bruken av ulike handlingsplan i teksten. Det skapes en kunstig kontrast mellom aktørene på et "indre" plan, som forholder seg til handlingen slik den er fastlagt på forhånd (her: eventyrfigurene), og aktørene på et "ytre" plan, som tilsynelatende kan oppføre seg impulsivt i et scenisk her og nå (her: publikumsgruppene). Hvorvidt en slik illusjon fremstår som overbevisende, er et annet spørsmål. Selv om handlingen i Prokofievs libretto er relativt enkel, vil en operatilskuer med all sannsynlighet ha problemer med å få oversikt over forholdet mellom eventyrfigurer og publikumsgruppene. Slike nyanser vil først komme frem ved en nærlesning av librettoen. Det skulle vise seg enklere å skape en illusjon av improvisasjon i teateret enn i operaen, noe Luigi Pirandello beviste til fulle i sine metateatrale skuespill.

²⁴⁸ Harlow Robinson, "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", s. 294.

²⁴⁹ Petra Weber-Bockholdt, "Einige Beobachtungen zu Prokofjews Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* nach Carlo Gozzi", s. 296–297: "... wenn der Komponist das Spontane Spiel nicht in seiner Partitur herstellt, kann es nicht stattfinden" (forfatterens kursivering).

²⁵⁰ Se også Олгерд Борисович Степанов, *Театр масок в опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"*, s. 33 flg., som hevder at Prokofiev benytter seg av både tekstlige og musikalske virkemidler for å gi en illusjon av improvisasjon, og som i den forbindelse blant annet viser til publikumsgruppene (s. 36–37).

6 Konklusjon

6.1 Librettistenes kjennskap til *commedia dell'arte*

I de tre siste kapitlene har jeg prøvd å få frem hvordan tre librettister i tiden mellom 1910 og 1920 forholdt seg til *commedia dell'arte*, og hvordan de gjorde bruk av elementer fra denne teaterformen i sine librettoer. Det var ikke første gang operalibrettister lot seg inspirere av *commedia dell'arte*. I første kapittel så vi hvordan *commedia dell'arte* og opera konkurrerte om publikums gunst opp gjennom hele 1600- og 1700-tallet, og at dette førte til gjensidig påvirkning mellom de to teaterformene. Opera buffa er det tydeligste eksempel på at librettistene på denne tiden lot seg inspirere av *commedia dell'arte*.

En vesentlig forskjell mellom librettistene på 1600- og 1700-tallet og librettistene på begynnelsen av 1900-tallet, var at de sistnevnte måtte forholde seg til en ”død” teatersjanger. De hadde ingen anledning til å overvære en *commedia dell'arte*-forestilling i levende live. Riktignok fantes det teatertrupper som hadde ambisjoner om å ”gjenopplive” *commedia dell'arte*. Et eksempel på det var Armando de Rossis trupp, som Busoni så i Bologna. Det fantes ingen garanti for at slike trupper anvendte den samme improvisatoriske teknikken som de opprinnelige *commedia dell'arte* truppene. Som nevnt har *commedia dell'arte*-forskere konkludert med at det er umulig å si nøyaktig om hvordan improvisasjonen foregikk ut fra kildematerialet som er overlevet.

Librettistene på begynnelsen av 1900-tallet var derfor paradoksalt nok henvist til skriftlige kilder for å få tilgang til en teatertradisjon som gjorde opprør mot forfatteren som figur. I den grad det fantes ”opprinnelige” kilder i form av skriftlige rester som *commedia dell'arte*-truppene hadde etterlatt seg, var disse vanskelig tilgjengelige. Det tilgjengelige kildematerialet kan grovt sett deles inn i to kategorier. For det første fantes det et bredt spekter av mer eller mindre faglitterære tekster som omhandlet *commedia dell'arte*. Denne kategorien omfattet alt fra grundige historiske studier, som Philippe Monniers *Venise au 18. siècle*, til oversiktsartikler i tidsskrifter og pamfletter som ivret for gjenopplivning av *commedia dell'arte*. For det andre hadde librettistene tilgang til en rekke skjønnlitterære kilder. Denne kategorien rommer så vel forfattere som Goldoni og Gozzi, som hadde en nær tilknytning til den levende *commedia dell'arte*-tradisjonen,

som tyske romantikere som Hoffmann og Tieck, frem til samtidige forfattere som Schnitzler.

Selv om librettistene på begynnelsen av 1900-tallet verken hadde tilgang til den levende *commedia dell'arte*-tradisjonen eller det kildemateriale som truppene etterlot seg, hadde de likevel tilgang på et vell av til dels svært ulikartede kilder om denne teaterformen. Kildematerialets heterogenitet medfører at det er vanskelig å si noe sikkert om hvilke kilder som ble vektlagt i arbeidet med librettoene. Det mest sannsynlige er vel at librettistene med utgangspunkt de forskjellige kildene har ”plukket og mikset” nokså fritt.

Hvis man skulle fremheve ett navn, måtte det være Carlo Gozzi. Han fremstår som en sentral formidler for *commedia dell'arte* i forhold til alle de tre librettoene jeg har sett på. Man kan spørre seg om hvorfor nettopp Gozzi ble så viktig for disse librettistene. Jeg tror at noe av forklaringen ligger i at Gozzi aldri ble noen ren ”gjenoppliver” av *commedia dell'arte* som teaterform. Gozzis selvproklamerte konservatisme gikk faktisk mye mer radikalt til verks enn hva Goldoni. I Goldonis karakterkomedier skyves maskene i bakgrunnen til fordel for mer sammensatte figurer med en dynamisk personlighet. Gozzi fiaber smeltet derimot en narrativ sjanger (eventyret) og en dramatisk sjanger (*commedia dell'arte*) sammen til en ny enhet. Fiabene tok vare på det gamle, men skapte samtidig noe nytt. Jeg tror at det var nettopp dette aspektet ved tekstene som fascinerte librettistene på begynnelsen av 1900-tallet.

Den fornyede interessen for *commedia dell'arte* i europeisk (musikk)teater på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet utgår fra flere sentra på omtrent samme tid. Det dreide seg ikke om noen rettlinjet, enhetlig utvikling med opphav et bestemt ”sted”. Fra slutten av 1500-tallet til slutten av 1700-tallet spredte *commedia dell'arte* seg som levende teatertradisjon over store deler av Europa, og etterlot seg naturlig nok etterlot sine spor. Å forsøke å identifisere en ”kilde” for interessen for *commedia dell'arte* på denne tiden, slik noen forskere har gjort, må nødvendigvis bli en noe akademisk øvelse. En fellesnevner for miljøene som interesserte seg for *commedia dell'arte* på denne tiden, var imidlertid at de også interesserte seg for uliker former for ikke-realistisk og ikke-skriftbasert teater.

6.2 Commedia dell'arte i librettoene

Et fellestrekk ved de tre librettoene jeg har sett på, er at ingen av dem forsøker å gjenskape commedia dell'arte. Selv om forfatterne kunne være interessert i historisk fenomen, hadde ingen av dem noen ambisjon om å gjenopplive denne teaterformen slik den opprinnelig hadde vært. Tvert imot preges flere av librettoene av sjangerblanding og eksperimentering

Et annet gjennomgående trekk ved librettoene er fraværet av de alvorlige rollene fra commedia dell'arte. De commedia dell'arte-figurene som er overført til librettoene er stort sett zanni-figurer og servetta-figurer. Prokofiev tar utgangspunkt i en bearbeidelse av et scenario, og beholder nesten alle de opprinnelige commedia dell'arte-figurene i sin libretto.

Et tredje trekk som librettoene har til felles, er at de blander figurer fra commedia dell'arte og opera. Hos Hofmannsthal og Busoni opptrer konvensjonelle figurer i selve intrigen. Hos Prokofiev er det først og fremst gjennom bruken av de ulike publikumsgruppene at dette aspektet kommer til syne. Som nevnt bidrar blandingen av elementer fra commedia dell'arte og opera til å tydeliggjøre figurene som sjangerfigurer og representanter for hver sin form for teater.

Et fjerde og siste fellestrekk ved de librettoene er at alle forholder seg til commedia dell'arte som improvisert teater. Siden improvisasjon bare kan bibeholdes som en *illusjon* av improvisasjon i en operalibretto, er det i de forskjellige librettoene foretatt ulike former for kunstgrep for å skape et inntrykk av at deler av handlingen skjer her og nå. Jeg har prøvd å vise at utfordringene knyttet til transposisjon av det improvisatoriske element kan møtes ved at det skapes ulike plan i librettoen. I *Ariadne på Naxos* skilles det mellom det som skjer bak scenen i forspillet, og det som skjer på scenen i operaen. Det skapes også en kontrast mellom commedia dell'arte-figurene som tilsynelatende kan improvisere, og operafigurene som ikke kan improvisere. I *Arlecchino* skapes denne effekten ved å gi én enkelt figur, som også er hovedrollen, en talerolle. I *Kjærligheten til tre appelsiner* er det bruken av de forskjellige publikumsgruppene som bidrar til å skape en illusjon av at noen av handlingene som foretas på scenen, ikke er planlagt på forhånd, men skjer her og nå.

Felles for alle disse librettoer er også at de er utpreget litterære. De inneholder store mengder informasjon som formidles på kort tid i løpet av en operaforestilling. De fleste vil trolig ha vanskelig for å få med seg alle detaljer, og kanskje spesielt de som

relaterer seg til ulike plan i handlingen. Det er derfor tvilsomt hvor mye som blir igjen av den litterære illusjonen av spontanitet og improvisasjon i en konkret operaforestilling.

Litteraturliste

Attinger, Gustave. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève: Slatkine Reprints 1981 (opptrykk av utgaven fra Neuchâtel 1950).

Bauer, Roger. "Hofmannsthals Diener und Lustige Personen", *Hofmannsthal-Forschungen* 8 (1985) s. 7–16.

Beaumont, Anthony. *Busoni the Composer*, London: Faber & Faber 1985.

Beer-Hofmann, Richard. "Pierrot Hypnotiseur", in: Rainer Hank, *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1984 s. 261–309.

Bellina, Anna Laura "Cenni sulla presenza della cda nel libretto comico settecentesco", i: Maria Teresa Muraro (red.), *Venezia el il melodramma nel Settecento*, Firenze: Olschki 1978, vol. I s. 131–147.

Beniscelli, Alberto. "Introduzione", i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. vii–xxxv

Влок, Александр. *Балаганчик* i: Александр Влок, *Театр*, Ленинград: Ленинградское отделение 1981, s. 59–72

Burratelli, Claudia. *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze: Le Lettere 1999 s. 45

Busoni, Ferruccio. *Arlecchino oder Die Fenster. Ein theatralisches Capriccio*, Vollständiges, mit der Orchester-Partitur übereinstimmendes Textbuch, Breitkopf & Härtels Textbibliothek Nr. 413, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (uten dato).

Busoni, Ferruccio. *Arlecchino oder Die Fenster / Turandot*, Orchestre de l'Opéra de Lyon under ledelse av Kent Nagano, Virgin Classics 1993 (CD-innspilling med teksthefte som inneholder librettoen på orginalspråket, samt i engelsk og tysk oversettelse)

Busoni, Ferruccio. "Arlecchinos Werdegang", i: Busoni, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922, s. 298–303.

Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest: C. Schmidt & co 1907

Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 2. erweiterte Ausgabe, Leipzig: Insel 1916

Busoni, Ferruccio. *Selected Letters*, Translated and edited by Antony Beaumont, New York: Colombia University Press 1987.

Busoni, Ferruccio. "Zu seiner Deutung", i: Busoni, Ferruccio. *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922, s. 304.

Busoni, Ferruccio. "Zur "Turandot"-Musik", *Blätter des Deutschen Theaters* 1911 nr. 6 (27. Oktober 1911) s. 83–84.

Czerny, Eva Maria. *Die Figuren der Commedia dell'arte in den in Italien uraufgeführten Opern vor Mozart*, Diss, Wien 1973 (maskinskrevet)

Clayton, J. Douglas. "From Gozzi to Hoffmann: German Sources for *commedia dell'arte* in Russian Avant-Garde Theatre", i: Domenico Pietropaolo (red.), *The Science of Buffoonery : Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ottawa: Dovehouse Editions 1989, s. 117–133

Clayton, J. Douglas. *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal & Kingston: McGill-Queens University Press 1993.

Croce, Benedetto. "Intorno alla "commedia dell'arte" i Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari: Laterza 1933, s. 503–514.

Cuppone, Roberto. *CdA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma: Bulzoni 1999.

Dent, Edward J. *Ferruccio Busoni. A Biography*, Oxford: Clarendon 1966 (litografisk opptrykk av førsteutgaven fra 1933).

Detenbeck, Laurie. "Dramatised Madrigals and the *commedia dell'arte* tradition", i: Domenico Pietropaolo (red.), *The science of buffoonery : theory and history of the commedia dell'arte*, Ottawa: Dovehouse Editions 1989, s. 59–68.

Enciclopedia dello spettacolo, 3: Car–Daf, Roma: Le Maschere 1956.

Feldhege, Claudia. *Ferruccio Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1996.

Ferrone, Siro. *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino: Einaudi 1993

Fischer, Jens Malte. ""Ridi, pagliaccio, e ognun applaudira." Die Commedia dell'arte Tradition in der Oper", i: *Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Anif: Ursula Müller-Speiser 1991, s. 177–186.

Ferroni, Giulio. "L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento", i: Maria Teresa Muraro (red.), *Venezia el il melodramma nel Settecento*, Firenze: Olschki 1978, vol. I s. 63–77.

Fisher, James. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow. Commedia Dell'Arte on the Modern Stage*, Lewiston: Edwin Mellen 1992.

Fontaine, Susanne. *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel: Bärenreiter 1998.

Forsyth, Karen. *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its genesis and its meaning*, Oxford: Oxford University Press 1982.

Gier, Albert. "Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'Arte im Musiktheater", i: Wolfgang Theile (red.), *Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis*, Wiesbaden: Harrassowitz 1997, s. 176–188.

Гликман, И. *Мейерхольд и музыкальный театр*, Ленинград: Советский композитор, 1989.

Goldoni, Carlo. *La locandiera*, i: Carlo Goldoni, *Commedie*, Verona: Mondadori 1959

Gordon, Mel. *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York: Performing Arts Journal Publications 1983.

Gozzi, Carlo. *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance. Rappresentazione divisa in tre atti*, i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. 5–43

Gozzi, Carlo. "Appendice al "Ragionamento ingenuo" del tomo primo", i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1093–1160.

Gozzi, Carlo. *La donna serpente*, i: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Milano: Garzanti 1994 s. 215–292

Gozzi, Carlo. *Memorie inutili*, 2 bind, redigert av Giuseppe Prezzolini, Bari: Laterza 1910

Gozzi, Carlo. "Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali", i: Carlo Gozzi, *Opere: teatro e polemiche teatrali*, Milano: Rizzoli 1962, s. 1029–1091.

Gräwe, Karl Dietrich. *Sprache, Musik und Szene in "Ariadne auf Naxos" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Diss., München 1969.

Green, Martin og John Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, Revised edition, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 1993.

Grewe, Andrea. *Monde renversé – Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn: Romanistischer Verlag 1989.

Guardenti, Renzo. "Commedia dell'Arte e Théâtre de la Foire: aspetti e problemi dell'apporto italiano" i: M. Chiabò og F. Doglio (red.), *Origini della Commedia improvvisa o dell'arte*, Roma: Torre d'Orfeo 1996, s. 345–367.

Hoffmann, E.T.A. "Der Dichter und Der Komponist", in: *Die Serapions-Brüder*, Zürich: Artemis & Winckler 1995 s. 76–99.

Hoffmann, E.T.A. "Seltsame Leiden eines Theaterdirektors", i E.T.A. Hoffmann, *Werke in fünf Bänden*, Band 3, Köln: Luiza Prösdorf 1965, s. 7–97

von Hofmannsthal, Hugo *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*, Neue Bearbeitung, i: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Band XXIV Operndichtungen 2, Herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985 s. 7–48.

von Hofmannsthal, Hugo og Harry Graf Kessler. *Briefwechsel 1898–1929*. Herausgegeben von Hilde Burger, Frankfurt am Main: Insel 1968

Hoppe, Manfred. "Ariadne auf Naxos. Entstehung", i: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XXIV. Operndichtungen 2*, herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985 s. 59–85.

Hoppe, Manfred. "Ariadne auf Naxos. Quellen", i: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XXIV. Operndichtungen 2*, herausgegeben von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main: Fischer 1985 s. 86–95.

Jones, W.Gareth. "Commedia dell'arte: Blok and Meyerhold 1905–1917", i: David J. George and Christopher J. Gossip (red.), *Studies in the commedia dell'arte*, Cardiff: University of Wales Press, s. 185–197.

Kindermann, Heinz. "Die italienischen Commedia-Truppen in Österreich", i: Heinz Kindermann og Margret Dietrich (red.), *Die Commedia dell'arte und das altwiener Theater*. Vorträge gehalten am österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22. November 1963, Schriftenreihe des österreichischen Kulturinstitutes in Rom Nummer 3 1965, s. 5–13.

Kindermann, Heinz. "Die Commedia dell'arte und die Entwicklung des altwiener Volktheaters", i: Heinz Kindermann og Margret Dietrich (red.), *Die Commedia dell'arte und das altwiener Theater*. Vorträge gehalten am österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22. November 1963, Schriftenreihe des österreichischen Kulturinstitutes in Rom Nummer 3 1965, s. 27–40.

Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte Europas*, Bd. III: Das Theater der Barockzeit, Salzburg: Otto Müller 1959

Kristeva, Julia. "Le texte clos", i Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969, s. 113–142

Kristeva, Julia. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Haag/Paris: Mouton 1970

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avantgarde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil 1974

Kröplin, Eckart. *Frühe sowjetische Oper: Schostakowitsch, Prokofjew*, Berlin: Henschel 1985

Könneker, Barbara. "Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals "Ariadne auf Naxos"", *Germanisch-romanische Monatsschrift* 22 (1972) Heft 2, s. 124–141.

Lea, K. M. *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1560–1620 with Special Reference to the English Stage*, to bind, Oxford: Clarendon 1934

Leach, Robert. *Stanislavsky and Meyerhold*, Oxford: Lang 2003

Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge: Cambridge University Press 1989

Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Данертутто nr. 1 (1914)

Mariti, Luciano. *Commedia ridicolosa. comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma: Bulzoni 1978.

Mehnert, Henning. *Commedia dell'arte: Struktur – Geschichte - Rezeption*, Stuttgart: Reclam 2003.

Мейерхолд, Вс."К постановке "Тристана и Изолды на Мариинском театре 30 октября 1909 года" i: Вс. Мейерхолд, *О театре*, С.-Петербург: Просвещение 1913 s. 56–80.

Miklaševskij, Konstantin. *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia: Marsilio 1981. Oversatt fra russisk av Carla Solivetti. Opprinnelig publisert i St. Petersburg 1914–1917.

Minthurn, Neil. *The Music of Sergei Prokofiev*, New Haven: Yale University Press 1997

Moland, Louis. *Molière et la comédie italienne*, Paris: Didier 1867.

Molière, *Le bourgeois gentilhomme, comédie-ballet*, i: Molière, *œuvres complètes*, 4, Paris: Garnier-Flammarion 1979, s. 69–142.

Molinari, Cesare. *La Commedia dell'Arte*, Milano: Mondadori 1985.

Monaldini, Sergio "Opera vs. Commedia dell'arte. Torello e la Compagnia Italiana a Parigi", i: Francesco Milesi (red.), *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano 2000, s. 175–193.

Monnier, Philippe. *Venise au XVIIIe Siècle*, Paris: Perrin 1907 (opprtrykk: Bruxelles: Complexe 2001).

Pandolfi, Vito (red.). *La Commedia dell'Arte*, Prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, Firenze: Le Lettere 1988 (opprinnelig utgitt samme sted av Sansoni 1957–1961).

Perregaux, Béatrice. "Les comédiens italiens et l'art du théâtre en France sous l'Ancien regime, i: M. Chiabò og F. Doglio *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, Atti del XVI Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma 1993 s. 209–222.

Perrucci, Andrea. *Dall'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Firenze: Sansoni 1961 (opprinnelig utgave: Napoli 1699).

Picon-Vallin, Béatrice. *Meyerhold*, Paris: Éditions du Centre de la Recherche Scientifique 1990

Picon-Vallin, Béatrice. "Meyerhold, Prokofiev et *L'Amour des trois oranges*", *Avant-Scène Opéra* 133 (juli 1990), s. 20–29.

Pisani, Michael V. "A *Kapustnik* in the American Opera House: Modernism in Prokofiev's *Love for Three Oranges*", *The Musical Quarterly* 81 (1997), s. 487–515.

Pitches, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*, London and New York: Routledge 2003

Prokofiev, Sergei. *Lyubov k Tryom Apelsinam*, i: Sergei Prokofiev, *Love for Three Oranges*, Kirov Chorus and Orchestra under ledelse av Valery Gergiev, Philips 2001 (teksthefte til CD-utgivelse som inneholder librettoen på originalspråket, samt i fransk, engelsk og tysk oversettelse) s. 36–181 (originalen og den franske oversettelsen ble opprinnelig utgitt i London av Hawkes & Son Ltd i 1922).

Prokofiev, Sergei. *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, London: Faber and Faber 1991

Raponi, Elena. *Hofmannstahl e l'Italia: fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano: V & P Università 2002.

Richards Kenneth og Laura Richards. *Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Oxford: Blackwell.

de Ridder, Liselotte. *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert*, (Diss.), Köln 1970.

Robinson, Harlow. "Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev", *The Russian Review* 45 (1986) s. 287–304.

Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev. A Biography*, New York: Viking 1987

Rudnitsky, Konstantin. *Meyerhold the Director*, Ann Arbor: Ardis 1981

Rudnitsky, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, London: Thames and Hudson 1988

Rommel, Otto. *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien: Anton Schroll 1952.

S., J. "The Commedia dell'Arte or Professional Comedy", *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of Theatre*, Vol. 3 Nr. 7–9, s. 99–100

Sand, Maurice. *Masques et bouffons*, Paris: Michel Lévy 1860

Savoia (red.), Francesca. *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova: Costa & Nolan 1988

Scala, Flaminio. *Teatro delle favole rappresentative*, Milano: Il Polifilo 1976.(Opprinneelig utgitt i Venezia 1611.)

Scherillo, Michele."The Commedia dell'Arte", *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of Theatre*, Vol. 3 Nr. 7–9, s. 108–127

Schnitzler, Arthur. "Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern", in: *Die Dramatischen Werke*, Zweiter Band, Frankfurt am Main: Fischer 1962 s. 321–33.

Schnitzler, Arthur. "Die Verwandlung des Pierrot. Pantomime in einem Vorspiel und sechs Bilder", in: *Die Dramatischen Werke*, Erster Band, Frankfurt am Main: Fischer 1962 s.1063–1078.

Schwandt, Erich. "Capriccio", i: Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume Five, London: Macmillan 2001, s. 100–101.

Seng, Joachim. ""... es ist doch ein Wesen besonderer Art." Hugo von Hofmannsthal's "Ariadne auf Naxos und Stuttgart", *Spuren* 72, August 2005.

Соловьев, Владимир."К истории сценической техники commedia dell'arte", *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Данертуто* nr. 1 (1914), s. 10–14.

Степанов, Ольгерд Борисович. *Театр масок в опере С. Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"*, Москва: Музыка 1972.

Strauss, Richard og Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Gesamtausgabe, herausgegeben von Franz und Alice Strauss, Bearbeitet von Willi Schuh, Zürich: Atlantis 1952.

Taviani, Ferdinando. *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma: Bulzoni 1970

Taviani, Ferdinando og Mirella Schino. *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze: La casa Usher 1982

Taylor, Charles. "Commedia dell'arte", *Blätter des Deutschen Theaters* 1911 nr. 6 (27. Oktober 1911), s. 89–92.

Tessari, Roberto. *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, Varese: Mursia 1981.

Tessari, Roberto. *La commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze: Olschki 1969.

de Van, Gilles. *L'Opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, oversatt fra fransk av Gian Carlo Brioschi, Roma: Carocci 2000

Вермел, Самуил. "Момент формы в искусстве", *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Данертупто* nr. 1 (1914) s. 15–17,

Вогак, К. А., Вс. Э. Мейерхолд и Вл. И. Соловьев, *Любовь к трем апельсинам* Дивертимент. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии по сценарию графа Карло Готти, i *Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Данертупто* nr. 1 (1914) s. 18–47.

Uhlig, Kristin *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg in Breisgau: Rombach 2003.

Vecchi, Guiseppe. "Polifonia, commedia dell'arte e temi veneziani nell'ultimo Rinascimento, i: Maria Teresa Muraro (red), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca*, Firenze: Olschki 1971 side 295–303.

Weber-Bockholdt, Petra. "Einige Beobachtungen zu Prokofjews Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* nach Carlo Gozzi" i: Bodo Guthmüller og Wolfgang Osthoff (red.), *Carlo Gozzi: Letteratura e musica*. Atti del convegno internazionale, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 11–12 ottobre 1995, Roma: Bulzoni 1997, s. 283–299

Weindel, Martina. *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshafen: Florian Noetzel 1996

Weiss, Piero. "Venetian Commedia dell'Arte "Operas" in the Age of Vivaldi", *Musical Quarterly* LXX (1984) s. 195–217

Wolgast, Karin. *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1993.

Zorzi, Ludovico. *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino: Einaudi 1990.